

**AS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E  
O ESPAÇO PÚBLICO  
- A EXPERIÊNCIA DA REDE NACIONAL DE TEATROS E  
CINETEATROS -**

**Maria João Anastácio Centeno**

---

**Dissertação apresentada para cumprimento dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor  
em Ciências da Comunicação,  
realizada sob a orientação científica do  
Professor Doutor João Pissarra Esteves**

**JUNHO 2010**





## AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho desta natureza, apesar de marcadamente individual, não teria sido possível sem o contributo e o afecto de colegas, amigos e familiares.

Em primeiro lugar, gostaria de destacar em particular a orientação dada a este projecto pelo Professor Doutor João Pissarra Esteves; sem o acompanhamento atento e contínuo, o rigor científico, o espírito crítico e a disponibilidade mostrada desde o primeiro momento, este trabalho não teria sido possível. Agradeço reconhecidamente ter seguido, de forma atenta e rigorosa, todos os trabalhos conducentes a esta dissertação, sempre com comentários esclarecedores e conselhos pertinentes, bem como a elaboração dos vários relatórios que permitiram a renovação da minha bolsa de estudos.

A realização do estudo de caso, que me levou a doze Teatros espalhados pelas capitais de distrito de Portugal Continental, teria sido dificultada sem o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, concedido através de uma Bolsa de Investigação (BD/36697/2007); organismo ao qual gostaria de expressar a minha gratidão.

Desejava igualmente manifestar o meu reconhecimento a todos aqueles que, nessas organizações culturais, se disponibilizaram a colaborar quer através dos seus depoimentos, quer da entrega de materiais indispensáveis a este trabalho.

Do ponto de vista institucional, não posso deixar de referir o contributo da Escola Superior de Comunicação Social pelas condições que me proporcionou, em particular, na concessão de uma licença sabática de seis meses, que me permitiu iniciar a redacção da dissertação. A todos os meus colegas da ESCS e mais especificamente à Direcção do Departamento de Comunicação Organizacional, quero agradecer o apoio e a ajuda prestados. À Helena Ribeiro, à Fátima Caleiro Dias, à Teresa Flores, à Margarida Carvalho e à Maria José Mata, os múltiplos esforços na articulação do nosso serviço docente.

Ao Joaquim Oliveira, à Cristina Alves e à Célia Alturas, pelo voluntarioso auxílio na transcrição das entrevistas.

A todos os meus familiares e amigos por incondicionalmente me terem apoiado e estimulado a manter a motivação e a capacidade de trabalho. Todos eles sabem o quanto fundamentais foram!

Por último, não poderia deixar de agradecer particularmente à minha filha Laura que, mesmo tendo de lidar com os aspectos menos positivos de um trabalho desta natureza, tão orgulhosamente repete que a mãe o começou quando ela tinha apenas cinco anos!

A todos, o meu enorme, obrigada!



## RESUMO

A presente investigação problematiza a natureza da relação que se estabelece entre as organizações culturais e os seus públicos e verifica se as especificidades das organizações que pertencem à Rede Nacional de Teatros e Cineteatros favorecem a interacção no seio da esfera pública, atendendo a que o indivíduo só adquire consciência de si quando se coloca no lugar do outro simbolicamente generalizado, isto é, quando se situa num contexto estruturado pela comunicação.

Partindo de uma teoria da comunicação que pressupõe a existência de indivíduos capazes de fala e de acção e que coordenam, na e pela linguagem, as suas acções não de forma isolada, mas por expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas, a prática das organizações culturais tem de ser organizada de forma participativa, o que quer dizer que a relação organização/públicos não pode ser de carácter instrumental, mas dialógica, baseada na intersubjectividade do mútuo entendimento estabelecido linguisticamente.

A pesquisa recua à constituição da esfera pública literária no século XVIII e ao papel que a família deteve na partilha pública de raciocínios críticos, para perspectivar a prática que se constitui como a referência ideal do uso público e crítico da razão, em que a partir de razões invocadas e da força do melhor argumento, o indivíduo é livre de fazer a sua escolha tendo em vista o entendimento.

O novo pensamento crítico, protagonizado entre outros por Jürgen Habermas, é profundamente céptico em relação à ideia de que o espaço público das sociedades pós-liberais se tenha esvaziado por completo das suas tradicionais funções críticas e emancipatórias. O contributo de Habermas vai no sentido de redescobrir as propriedades curativas do diálogo, na medida em que todas as formas de comunicação humana, mesmo sob a disseminação das massas, são essencialmente relações entre indivíduos que derivam da estrutura elementar que é o diálogo, da partilha de expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas.

Mesmo em sociedades como a nossa, em que nem todos são livres de participar e em que nem tudo é passível de ser discutido, mantêm-se resíduos de Mundos de Vida onde os juízos críticos sobrevivem como possibilidade emancipadora e real de resistência e desenvolvimento.

Atendendo às organizações que compõem a Rede, averigua-se, nesta investigação, que tipo de acção pauta a relação entre essas organizações e os seus públicos; se a dinâmica que se desenvolve é marcada essencialmente por acções comunicacionais, ou seja, por acções coordenadas através do mecanismo do entendimento ou por acções estratégicas, apoiadas na influência de uma das partes sobre a outra e em que só os interesses dessa parte são tidos em conta.

A existência de um Serviço Educativo, o tipo de actividades propostas, a presença de um programador/director artístico com autonomia para desempenhar as suas funções são factores que determinam a promoção, por parte da organização, de acções e disputas argumentativas e se o espaço simbólico em que se articulam com os públicos contribui para reflectirem sobre as situações do Mundo da Vida e para a edificação da identidade social.

## ABSTRACT

This research questions the nature of relationships established between cultural organizations and their public, and verifies whether the specificities of the organizations, which belong to the National Network of Theatres, promote interaction within the public sphere, given that the individual only acquires self-consciousness when he places himself in the space of the other symbolically generalized, i.e., when acting within a structured context of communication.

From a communication theory that proposes the existence of individuals, who are capable of speech and action and who coordinate their actions, in and through language, not in an isolated manner, but rather by expectations of behavior intersubjectively valid, the practice of cultural organizations must be organized in a participatory manner, which means that the relationship between organization and public should not be instrumental, but dialogic and based on the intersubjectivity of mutual understandings established by language.

The research refers back to the establishment of the literary public sphere in the eighteenth century and the role that the family held in the public sharing of critical thought in order to have a wider perspective of the practice that has been developed as the ideal reference of the public and critical usage of reason. Thus, based on stated reasons and the power of the best argument, the individual is free to make his choice in order to achieve understanding.

The new critical thought, supported by Jürgen Habermas and others, is deeply skeptical towards the idea that the public sphere of post-liberalism societies has been completely emptied of its traditional critical and emancipating functions. The contribution of Habermas aims at rediscovering the healing properties of dialogue, in that all forms of human communication, even in the masses' output, are essentially relationships between individuals that derive from the basic structure of dialogue, from sharing expectations of intersubjectively valid behavior.

Even in societies like ours, where not all of us are free to participate and not everything may be discussed, there are Life Worlds where the critical judgments survive as a real and emancipating possibility of resistance and development.

Given the organizations that belong to the network, in this study we analyze what kind of action embraces the relationship between these organizations and their public; if the dynamic that develops is characterized mainly by communicational actions, namely, actions coordinated by the mechanism of understanding or by strategic actions, actions supported by the influence of one party over another and where only the interests of that party are taken into account.

The existence of an Educational Service, the type of the activities proposed, the presence of a programmer/director with autonomy to perform his role are all factors that determine the promotion of argumentative actions and disputes and question if the symbolic space in which organizations and publics are linked contributes or not to the understanding of situations that engage in the Life World whilst reflecting itself in social identity construction.

**AS ORGANIZAÇÕES CULTURAIS E O ESPAÇO PÚBLICO**  
**- A EXPERIÊNCIA DA REDE NACIONAL DE TEATROS E CINETEATROS -**

**CULTURAL ORGANIZATIONS AND THE PUBLIC SPHERE**  
**- THE EXPERIENCE OF THE NATIONAL NETWORK OF THEATRES -**

**MARIA JOÃO ANASTÁCIO CENTENO**

**PALAVRAS-CHAVE:** esfera pública cultural; intersubjetividade; comunicação (racional e estratégica); acção comunicacional; públicos; redes de cultura

**KEYWORDS:** cultural public sphere; intersubjectivity; communication (rational and strategic); communicational action; public; cultural networks





# ÍNDICE

Introdução .....	1
I Parte: Espaço Público e Acção Comunicacional	
Capítulo I. Para uma Teoria da Acção	
1. O interaccionismo simbólico de George Herbert Mead .....	17
2. A sociofenomenologia de Peter Berger e Thomas Luckmann .....	20
3. A Nova Teoria Crítica da sociedade proposta por Jürgen Habermas .....	22
3. 1. A emergência e consolidação do espaço público moderno .....	31
3. 2. A acção comunicacional e a proposta de uma pragmática formal.....	36
3. 3. A situação de fala ‘idealizada’ .....	44
Capítulo II. A Esfera Pública Cultural	
1. A esfera pública literária como precursora da esfera pública cultural .....	47
1. 2. O papel da família.....	52
2. A ‘mudança estrutural’ da esfera pública .....	55
3. A perspectiva da Teoria Crítica sobre a esfera pública cultural do século XX .....	57
4. A viragem teórica .....	64
Capítulo III. A Teoria dos Campos Sociais e o Campo Cultural	
1. A modernidade e os campos sociais .....	75
2. O modelo de racionalidade dos campos sociais .....	79
3. Os desenvolvimentos da sociologia da cultura e o lugar dos públicos .....	88
II Parte: Rede Nacional de Teatros e Cineteatros	
Capítulo IV. Génese e Consolidação da Esfera Pública Cultural	
1. A Europa e o advento da esfera pública cultural .....	99

2. O ‘estado da arte’ em Portugal.....	101
Capítulo V. A Cultura no Coração da Acção	
1. As políticas culturais públicas.....	121
2. A cultura e o desenvolvimento económico local.....	128
3. Os públicos da cultura .....	134
Capítulo VI. As Organizações Culturais	
1. O conceito de rede cultural .....	143
2. As organizações da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros .....	151
3. A Rede equipamento a equipamento .....	156
3. 1. Teatro Aveirense .....	164
3. 2. Pax Julia, Teatro Municipal de Beja .....	178
3. 3. Theatro Circo em Braga .....	190
3. 4. Teatro Municipal de Bragança .....	202
3. 5. Cineteatro Avenida em Castelo Branco .....	211
3. 6. Teatro Municipal de Faro.....	216
3. 7. Teatro Municipal da Guarda .....	227
3. 8. Teatro José Lúcio da Silva em Leiria .....	239
3. 9. Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre .....	251
3. 10. Teatro Sá da Bandeira em Santarém .....	260
3. 11. Teatro Municipal Sá de Miranda em Viana do Castelo .....	270
3. 12. Teatro Municipal de Vila Real .....	277
Capítulo VII. Tríade: Organizações – Políticas Culturais – Públicos	
1. Objectivos das organizações .....	291
2. Tipo de evento .....	293
3. Tipo de repertório .....	295
4. Situação de produção dos eventos .....	301

5. Verbas e origem do financiamento .....	309
6. Relação com os públicos/espectadores .....	314
Conclusão.....	327
Referências Bibliográficas .....	339
Anexos .....	359



## INTRODUÇÃO

“Gostaria que o Rivoli se tornasse um lugar onde as contradições circulem, onde o espírito se manifeste e que seja também um lugar onde as pessoas sintam prazer em trabalhar juntas e estabeleçam relações com um público que não se contente em assistir aos espectáculos, mas que deles fale”.

Isabel Alves Costa, Novembro de 1993

A presente investigação está dividida em duas partes. *Espaço Público e Acção Comunicacional* onde percorrendo o interaccionismo simbólico, a nova teoria crítica, mais concretamente a teoria geral da sociedade e a teoria do agir comunicacional de Jürgen Habermas; e a teoria dos campos sociais definimos o lugar que, no âmbito da relação entre organizações culturais e públicos, cabe à interacção orientada pela coordenação dos planos de acção das partes envolvidas. *Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*, uma segunda parte onde se justifica a escolha desta rede como objecto de estudo particular e se apresenta a pesquisa desenvolvida sobre os doze equipamentos que a compõem, para determinar as estratégias de programação e o tipo de relações que promovem com os diferentes públicos, com o fim último de atingir os objectivos propostos e que passamos a enquadrar.

Esta investigação situa-se no âmbito de uma teoria da comunicação que parte da existência de indivíduos capazes de fala e de acção e que coordenam, na e pela linguagem, as suas acções não de forma isolada, mas por expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas, ou seja, pelo sentido que subjectivamente atribuem à sua acção e que depende, nas palavras de George Herbert Mead, da “adopção da atitude do outro”. Trata-se de uma concepção que coloca a linguagem no centro da reprodução sociocultural da vida.

O processo de integração social, já por si complexo, problematizou-se ainda mais com a emergência e consolidação da Modernidade, na medida em que a proliferação de diferentes esferas sociais autónomas, que marca as sociedades ocidentais a partir do século XVI, confronta o indivíduo com a necessidade de escolher uma alternativa de acção de entre um vasto conjunto que se encontra à sua disposição, com a

particularidade de essa escolha ter de ser coordenada com as escolhas dos outros, o que modifica a relação do indivíduo com o que o rodeia.

Contrariamente às sociedades tradicionais, em que o acordo, resultante do consenso, estava garantido à partida dentro de um determinado contexto normativo, no mundo moderno aumenta o nível de exigências que se coloca à comunicação; a acção comunicacional pressupõe um acordo intersubjectivo, em que o consenso é obtido, não à partida, mas através do uso argumentativo da própria linguagem.

Cada um dos campos sociais, entretanto autonomizados, dita as regras de conformidade e conveniência do fazer e do dizer no domínio específico da sua competência; a institucionalização enquanto esferas da experiência com legitimidade própria é um processo que depende do reconhecimento público, o que destaca o papel da mediação. Logo, a fragmentação do tecido social desencadeia novas formas de confronto dos interesses dos actores colectivos versus os interesses dos agentes individuais.

São esses agentes individuais que no processo de tomada de decisões se encontram num determinado espaço comum (físico ou virtual) para publicitar, tornar públicas as suas ideias; o que, segundo a proposta de Jürgen Habermas, se constitui como a referência ideal do uso público e crítico da razão (referência que advém da experiência da esfera pública burguesa no século XVIII), em que a partir de razões invocadas e da força do melhor argumento, o indivíduo é livre de fazer a sua escolha tendo em vista o entendimento<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na obra *Mudança Estrutural da Esfera Pública* (1962), Habermas relaciona o aparecimento do espaço público com a instituição da democracia grega, em que a esfera pública – o domínio da palavra e da acção – surge separada da esfera privada – onde prevalecem as relações de dominação e de propriedade. Já na Idade Média europeia, a separação entre estas esferas da actividade humana dilui-se e o domínio ‘público’ reduz-se a uma mera função de representação do poder (privado). O senhor feudal representa a ordem colectiva, manifestação que se torna visível através da ostentação dos seus atributos e símbolos. A partir do século XV, é a corte do soberano que se torna o centro do acto de tornar público, do acto de ‘publicitar’. O castelo constitui-se como o novo espaço da representação, da ‘publicidade representativa’, onde emerge a categoria do espectador que é colocado do lado de fora em relação ao espaço da representação.

A distinção moderna entre público e privado consolida-se na regulamentação da sociedade civil a partir dos domínios do trabalho e da troca de mercadorias, com a necessidade de tornar públicos tanto os produtos disponíveis para comercializar e os seus valores monetários, bem como as regras que regem a sua circulação no mercado. No quadro da publicidade burguesa, a privacidade assume-se como o direito que os indivíduos têm de assegurar a defesa da sua autonomia (Rodrigues, 1990: 38).

A esfera pública burguesa conquista, a partir do século XVIII, a sua dimensão política através da regulamentação da relação entre o Estado e as necessidades da sociedade civil (que surge como um campo de relações económicas privatizadas que se estabelecem sob a tutela da autoridade pública),

No entanto, o que no século XVIII se tinha consolidado como um espaço de debate e livre circulação de ideias em virtude da oposição às práticas políticas consagradas, nomeadamente a soberania absoluta e o segredo de Estado, dissocia-se aparentemente da luta popular e ganha novos contornos com a emergência, no século XIX, de um novo tipo de configuração social – a massa, que passou a ditar o padrão das relações de interdependência que os indivíduos estabelecem entre si.

Esta massificação tornou mais problemática, nas palavras de Habermas, a articulação entre o ‘Mundo da Vida’ (*Lebenswelt*) e o sistema. A acção comunicacional, característica do Mundo da Vida, ficou na dependência da acção estratégica e o sistema invadiu o Mundo da Vida, ameaçando asfixiar a sua lógica, colonizando-o pela racionalidade técnico-instrumental<sup>2</sup>.

“Aos cidadãos resta aplaudir o poder dos sistemas político e económico refeudalizados onde a máquina do poder estatal e a formação do capital, das organizações e dos media constituem factores integrados de poder” (Duelund, 2002: 6).

No entanto, se se atender aos processos de reprodução simbólica e de reprodução material do Mundo da Vida, é possível apontar diferenças: os mecanismos próprios da reprodução simbólica (a linguagem e a comunicação) não foram substituídos, o que leva Habermas a mostrar como essa reprodução simbólica (o processo de integração social) acontece de forma diferente do processo de produção e reprodução de bens e serviços, característico dos sistemas funcionais (o processo de integração sistémica), na medida em que a realização do processo de reprodução simbólica é assegurado pela acção intercompreensiva que resulta do confronto argumentativo num determinado espaço de interlocução.

---

realizada a partir da autonomização de uma opinião – a opinião pública devidamente fundamentada. Prevalece o uso público da razão, articulado por indivíduos privados que participam em discussões abertas e francas.

A esfera pública reivindica a sua própria participação no exercício do poder, o que desencadeia a constituição de uma nova legitimidade imposta a partir ‘de baixo’ e assente nas seguintes características: a ‘pretensão universalista’ perspectivando o mercado como o espaço ideal e universal da actividade económica e o ‘carácter anónimo da dominação’. A questão da legitimidade é, a partir desse momento, inseparável do processo de emergência de um público esclarecido que Habermas acredita existir ainda nos nossos dias.

<sup>2</sup> É importante estabelecer aqui a distinção entre acção comunicacional e acção estratégica, entendendo pela primeira a acção que se baseia numa interacção linguisticamente orientada para alcançar a compreensão mútua e em que os interlocutores procuram cooperar entre si e estão motivados para o consenso. A acção estratégica é a acção cuja coordenação depende sempre da influência que os interlocutores têm uns sobre os outros e sobre a situação em que estão inseridos (Morgado, 2002: 1297).

Habermas acredita que a reacção à razão instrumental consiste no conhecimento dialógico, daí o desenvolvimento da teoria do agir comunicacional onde preconiza esse novo conceito de racionalidade que tem por referência um novo tipo de acção – a acção comunicacional, regulada na interacção segundo normas de carácter intersubjectivo; é a confiança na nossa capacidade de nos salvarmos através das ‘propriedades curativas’ do discurso. Mesmo em sociedades como a nossa, em que nem todos são livres de participar e em que nem tudo é passível de ser discutido, mantêm-se resíduos de Mundos da Vida (responsáveis pela reprodução sociocultural<sup>3</sup>) em que os juízos críticos sobrevivem como possibilidade emancipadora e real de resistência e desenvolvimento.

Disso são exemplo os movimentos de cariz social e humanitário que, em pleno século XX, incorporaram determinados assuntos na agenda pública, sendo também responsáveis pela revitalização da concepção de um espaço público de acção e disputa, num momento em que o Estado se consagra como o novo mecanismo central de regulação, substituindo a centralidade ocupada outrora pelo sistema económico e pelo modo de produção burguês assente no princípio da rentabilidade e no predomínio do mercado.

Estes movimentos procuram injectar de novo na vida política os valores que se teriam perdido e que dizem respeito às relações entre os indivíduos e o meio e às relações dos indivíduos entre si. Assiste-se à recuperação de uma dinâmica de espaço público assente na autonomia da sociedade civil e que, nessa medida, tem uma semelhança essencial com o seu congénere do século XVIII.

Sem esse protesto público, as instituições governamentais e as grandes organizações não teriam, de livre iniciativa, introduzido como primordiais em termos de acção e discurso, por exemplo, as preocupações ambientais, as questões de género ou os direitos da criança.

Os movimentos ecologistas e pacifistas são exemplos de movimentos de integração social no sentido de reflectirem um confronto argumentativo e formas de reacção à colonização do Mundo da Vida levada a efeito pelo Estado e pela economia;

---

<sup>3</sup> Através das acções comunicacionais são reproduzidos: a herança cultural dos indivíduos e colectividades, as normas e as regras da interacção social que tornam possível aos indivíduos cooperar e manter a integração social que fundamenta a comunidade, a identidade pessoal que constitui o super-ego do indivíduo e lhe permite uma acção autónoma em relação à herança cultural e às normas colectivas da comunidade (Duelund, 2002: 8).



mostram como as sociedades actuais estão a reconquistar áreas colonizadas para que os indivíduos se possam envolver em acções comunicacionais livres, paralelas às que se desenvolviam nos cafés e salões da sociedade burguesa. O mesmo se poderá dizer sobre muitos outros movimentos, organizações e associações sociais voluntárias actuando no âmbito da sociedade civil, no sentido de uma problematização pública dos mais diversos temas e problemas sociais.

A noção de “um público constituído por cidadãos privados que, no âmbito de um espaço público, a si próprios impunham a tarefa de definir os limites da autoridade do Estado de acordo com a exigência de uma responsabilidade colectiva” (Esteves, 1989: 96) não parece ter esmorecido com a massificação, na medida em que o acto de tornar público que advém do exercício crítico continua a contribuir para a mobilização social.

De entre as diferentes esferas de acção que proliferaram ao longo de todo este processo interessa-nos individualizar o subsistema em que se movimentam as organizações culturais e os seus públicos, para perceber como marcam nomeadamente o espaço público português.

Habermas fala de uma esfera pública literária que, no século XVIII, se reveste de extrema importância, entre outros aspectos, porque é entendida como antecessora da esfera pública política. Foi em espaços das grandes cidades como os cafés e os salões burgueses que se promoveu a apresentação e a discussão dos juízos de cada um sobre, por exemplo, uma obra de arte ou um novo livro, a par do desenvolvimento da imprensa dedicada à crítica literária e cultural. O público desenvolveu o sentido crítico e a competência argumentativa através da participação nesses actos de tornar público. Os escritores, os artistas, os compositores, os filósofos e cientistas, bem como outros autores sujeitavam-se à avaliação crítica e ao juízo público que derivava de uma argumentação racional e fundamentada. Sobressai o “consenso nascido do raciocínio colectivo de um público” (Esteves, 1989: 100). A expressão ‘literário’ deve, pois, ser aqui entendida num sentido muito lato: refere-se ao domínio geral da cultura e das artes, servindo para sublinhar o papel central que a escrita (e a leitura) desempenhou, nessa época, em termos de uma laicização destes domínios da experiência – evidente, por exemplo, na difusão extraordinária dos hábitos epistolares, ou no exercício da crítica enquanto prática regular.

A distinção entre as esferas públicas literária e política deve ser estabelecida, até porque cumprem, em termos sociais, funções complementares. A esfera pública literária/cultural não versa sobre novidades temporárias mas explora os problemas contínuos da vida, do significado e da representação, característicos da arte. Associada à função de entretenimento, não podemos negligenciar a função educacional que desempenha. No entanto, as lições que dela podemos retirar têm menos a ver com o acréscimo de conhecimento e mais com as emoções. Podemos falar de uma educação afectiva mais do que cognitiva.

A esfera pública cultural, designação que pressupõe a cultura como um factor de desenvolvimento<sup>4</sup>, tem nos nossos dias uma configuração diferente daquela que lhe conhecemos no século XVIII, até porque deriva da alienação popular da vida pública em que o sistema parece dilacerar o Mundo da Vida, da instauração do regime de consumismo cultural, caracterizado pela “passagem do público que pensa a cultura para o público que consome cultura” (Habermas, 1962: 207), em que a produção cultural e a arte se tornaram instrumentos ao serviço dos mecanismos do mercado neo-liberal e das hierarquias de poder do sistema, em vez de comunicarem as formas colectivas do Mundo da Vida, as identidades individuais e as relações sociais, em que a família deixou de cumprir a função de catalisadora da discussão literária.

A função crítica da publicidade foi substituída pela comunicação manipuladora para um público anónimo que já não participa na discussão. O ciclo cultural passou a obedecer a uma lógica de lucro, determinado pela pressão crescente da necessidade de

---

<sup>4</sup> O conceito de cultura refere-se à actividade humana. Podemos atender à concepção descritiva avançada pelo antropólogo Edward Tylor, em 1871, de que “A cultura ou civilização, entendida no seu sentido etnográfico amplo, é o conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, o costume e toda a demais capacidade ou hábito adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade” (Apud, Leach, 1985: 102). E à afirmação por parte da UNESCO na Declaração Universal sobre Diversidade Cultural, em 2002, de que a cultura é o “conjunto dos aspectos espiritual, material, intelectual e emocional que diferencia uma sociedade ou um grupo social e contempla, juntamente com a arte e a literatura, os estilos de vida, as formas de viver em comunidade, os sistemas de valor, as tradições e as crenças” ([www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul\\_doc.php](http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php) consultado em 08-04-2010).

Afastamo-nos de uma concepção da cultura na esteira da etnografia de Boas que a vê como um fenómeno sobretudo mental, como a expressão do pensamento de uma colectividade. Preferimos a consideração de Durkheim que, ao definir a sociedade como essencialmente exterior ao indivíduo, perspectiva a cultura como o ambiente do actor social. A realidade social é o resultado da percepção, interpretação e avaliação dos actores sociais, constitui-se como uma rede de relações interpessoais.

A cultura, tal como a entende Eliasoph e Lichterman, “é o conjunto de códigos e repertórios partilhados publicamente, que constroem blocos que estruturam a capacidade dos indivíduos de pensar e partilhar ideias” (Eliasoph/Lichterman, 2003: 735).

expandir o consumo e a consequência inevitável parece ser a degradação da qualidade dos bens culturais.

Mas, é precisamente a tensão entre as vertentes simbólica e administrativa que atravessam o campo cultural, um dos factores que permite a Habermas distanciar-se dos teóricos de Frankfurt que profetizavam a homogeneização cultural. A essência humana conserva sempre, como diria Georg Lukács, um elemento incorruptível que a preserva de uma total transformação mercantil.

As racionalidades técnico-instrumental e estratégica do capital e do Estado tentaram colonizar o Mundo da Vida, o espaço da ‘racionalidade comunicacional’, do mútuo respeito e da compreensão, mas a experiência comunicacional dialógica proporcionada pelas organizações culturais, entre outras, tem tendência a normalizar este desequilíbrio, na medida em que contribuem para o reconhecimento da comunidade de comunicação alargada de cada um de nós, entendendo o reconhecimento como o mecanismo por excelência da intersubjectividade.

Não é de estranhar que o indivíduo se satisfaça em momentos de fruição mais do que nos poucos momentos em que é chamado a participar nos processos sistémicos da governação e dos negócios; aliás, a questão que se pode colocar é porque seria suposto as pessoas tratarem os assuntos da governação, onde têm um poder ínfimo de influenciar o que acontece, com a mesma paixão que devotam à vida pessoal e às relações com os outros?

O envolvimento popular na esfera pública, quando acontece, assume um modo predominantemente afectivo, relacionado com a ligação directa ao Mundo da Vida, em vez de assumir um modo exclusivamente cognitivo, normalmente associado à vivência de um sistema remoto.

A consideração da racionalidade comunicacional, do uso intercompreensivo da linguagem, posicionada no epicentro das relações que os indivíduos estabelecem entre si, atende aos aspectos afectivos da relação (que reportam ao mundo interior dos sujeitos ou mundo subjectivo)<sup>5</sup>, o que se não fosse realizado na análise da esfera pública cultural, significaria uma concepção limitada, na medida em que contornaria os prazeres

---

<sup>5</sup> Na conceptualização de Habermas estamos a falar da relação da acção regulada por normas e a acção dramática, ou seja, do indivíduo com o seu próprio mundo interior. O comportamento dos indivíduos é orientado em função da obtenção de um acordo, só que no segundo caso, a relação estabelece-se em função de uma imagem de si que se pretende impor.

de fruição dos objectos culturais (McGuigan, 2004b: 8). Wolfgang Ivers refere a existência de duas dimensões no domínio do sensível: a dimensão cognitiva, ligada à percepção e a dimensão emocional, ligada à sensação, enquanto avaliação do material captado pelos sentidos numa escala entre o desejo e a aversão. A dimensão emocional é o domínio por excelência do gosto e, por isso mesmo, condicionada socioculturalmente. Daí que no gosto participem uma fruição (sensitiva) e uma inteligibilidade (racionalizante) (Ivers, 1996: 9).

Na actualidade, a esfera pública cultural não está confinada a uma elite de letrados, como acontecia na esfera pública literária do século XVIII; inclui, entre outros, os vários circuitos da cultura popular e do espectáculo e uma estética mediatizada quotidianamente, encarada como o reflexo da sociedade. Pode então ser definida como um espaço simbólico em que se articulam organizações<sup>6</sup>, políticas e públicos de acordo com modos de comunicação afectiva – estética e emocional, e não só cognitiva, tendo em conta que a comunicação afectiva ajuda os indivíduos a pensar reflexivamente sobre as situações que compõem o seu Mundo da Vida e de como experienciar o sistema que parece estar além do controlo específico de alguém.

### Problemática

Perante uma realidade social caracterizada pela instauração do consumo de massa, em que se objectiva a simples adesão e não um público esclarecido, interessamos averiguar se as organizações culturais, nomeadamente as que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, contribuem para a autonomização do Mundo da Vida em relação ao sistema; até que ponto podem ser consideradas como fazendo parte dos movimentos que marcam a actualidade e que manifestam a resistência e o protesto em relação às consequências do aumento de complexidade.

---

<sup>6</sup> Entendemos por organização o mesmo que Amitai Etzioni, sociólogo americano especializado em sociologia das organizações, “as organizações são unidades sociais (ou agrupamentos humanos) intencionalmente construídas e reconstruídas, a fim de atingir objectivos específicos; (...) caracterizam-se por: 1) divisões de trabalho, poder e responsabilidades de comunicação, que não são casuais ou estabelecidas pela tradição, mas planeadas intencionalmente a fim de intensificar a realização de objectivos específicos; 2) a presença de um ou mais centros de poder que controlam os esforços combinados da organização e os dirigem para seus objectivos; (...) 3) substituição do pessoal, isto é, as pessoas pouco satisfatórias podem ser demitidas e designadas outras pessoas para as suas tarefas” (Etzioni, 1964: 3).

Na relação entre as organizações culturais e os seus públicos, é fundamental identificar qual o tipo de acção que fundamentalmente a marca; estaremos perante acções comunicacionais, ou seja, acções coordenadas através do mecanismo do entendimento ou perante uma predominância de acções estratégicas, apoiadas na influência de uma das partes sobre a outra e em que só os interesses dessa parte são tidos em conta.

Se se confirmar a segunda situação, então a colonização do Mundo da Vida pelo sistema vingou e produziram-se relações sociais frágeis, superficiais e burocratizadas. Se a relação entre as organizações culturais e os públicos for caracterizada por acções comunicacionais, saberemos que derivam do esforço de coordenação dos planos de acção de ambas as partes; o que nos leva a ter de, num primeiro momento, situar como surgiram e se desenvolveram as relações entre as organizações culturais e os públicos, para num segundo momento indagarmos se essas relações marcam ou não o ressurgimento de espaços públicos, encarados como espaços privilegiados de debate e de confronto argumentativo de ideias que alargam o horizonte de expectativas dos diferentes participantes<sup>7</sup>. Assumimos que a reificação da prática comunicacional quotidiana é passível de ser ultrapassada nos fóruns de discussão promovidos nomeadamente pelos Serviços Educativos destas organizações, na medida em que a participação na esfera pública cultural, perspectivada como resultado e instrumento de transformação social, contribui com matéria para o pensamento e para as disputas argumentativas, que terão necessariamente reflexos em termos da edificação da identidade social; o que vem reforçar o conceito fundador de espaço público, no sentido de espaço em que os indivíduos publicitam as suas ideias. Logo, se a prática das organizações culturais quiser contribuir para a edificação da identidade social terá de se organizar participativamente, o que quer dizer que a relação organização/públicos não pode ser de carácter instrumental, mas dialógica, baseada na intersubjectividade do mútuo entendimento estabelecido linguisticamente.

---

<sup>7</sup> Hans Robert Jauss refere o conceito de desvio estético, que alerta para a distância entre o horizonte de expectativa preexistente e a nova obra, cuja recepção pode desencadear uma ‘mudança de horizonte’, ainda que uma recepção competente seja indissociável de um público minimamente familiarizado com os conteúdos e formas das mensagens em questão, implicando, para os não iniciados, um árduo trabalho de aprendizagem e interiorização de códigos estranhos que deve ser acompanhado pela organização cultural (Jauss, 1982).

Assumindo que esta dinâmica não depende unicamente de uma das partes, é pertinente verificar se as relações instituídas se baseiam numa dinâmica de trocas e no conflito de interesses prosseguido em termos argumentativos, ou seja, se estamos perante um círculo no qual o raciocínio e a crítica readquirem sentido. É aqui “que faz sentido voltar a falar de direitos individuais: a partir dos novos espaços públicos que se abrem à participação individual, ao exercício da cidadania, às energias libertárias de uma sociedade civil que volta a querer pensar-se autonomamente, sem os constrangimentos dos poderes administrativos ou dos interesses hegemónicos que têm origem no seu próprio interior” (Esteves, 1997). Por isso, esta pesquisa propõe-se traçar o caminho do indivíduo para a realidade, do interveniente para o processo, da organização cultural para o conjunto de actividades que propõe e como elas marcam a relação e a elaboração simbólica dos públicos.

É o primado da ‘relação sujeito-mundo’ em detrimento da ‘relação sistema-meio’.

É essa relação sujeito-mundo que se realiza na e pela comunicação. “É uma comunicação (o seu carácter crítico) que procura ser rigorosa na formulação dos enunciados e exigente no juízo” (Esteves, 1993: 38). É o primado da análise das práticas discursivas entendidas como mediadoras da relação entre as organizações e os públicos e que enformam, consoante as suas características, um tipo específico de relações. A orientação para a compreensão que se realiza no confronto público das consciências subjectivas individuais, tal como Erving Goffman entende o processo de definição da situação, contribui para lhe delimitar os contornos.

Como a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros surgiu para reforçar as possibilidades de acesso dos cidadãos aos bens culturais e para “levar a cultura e a informação aos principais centros urbanos das regiões mais afastadas das áreas metropolitanas” ([poc.min-cultura.pt/new//index.php](http://poc.min-cultura.pt/new//index.php) consultado em 18-03-2010), interessa-nos verificar como a programação de cada um dos equipamentos consolida os vectores da democratização e da descentralização. Se se perspectivar a descentralização unicamente como o movimento de levar a cultura à periferia, corre-se o risco de não se estar a atender às especificidades de cada região e essas organizações se estarem a dirigir a públicos que não os seus.

Outro aspecto a considerar prende-se com a programação em rede; se contribuir para uma diversificação da oferta cumpre o vector da democratização. No entanto, se resultar numa uniformização da programação e na replicação de práticas inverte-se o sentido da sua concepção.

A relação triádica entre organizações culturais, acções e discursos (políticas culturais) e públicos vai ser enquadrada à luz das problemáticas que estiveram na origem da Modernidade: a consideração de um campo social particular só faz sentido a partir da articulação com os restantes, nomeadamente o campo político, económico e da educação.

A presente investigação tem então por objectivos:

a) Situar a constituição da esfera pública cultural no contexto da realidade portuguesa e acompanhar a sua evolução até ao início do século XXI.

b) Identificar os princípios fundamentais da política cultural que esteve na origem da criação da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, atendendo a que “uma política, qualquer que seja, requer uma intencionalidade, o accionar de recursos tendo em vista alcançar determinados objectivos” (Lopes, 2003: 7).

c) Verificar, através da definição de objectivos e consequente conjunto de acções e comunicações que se traduzem nas programações de cada uma, se as especificidades das organizações que pertencem à rede favorecem a interacção no seio da esfera pública, atendendo a que o indivíduo só adquire consciência de si quando se coloca no lugar do outro simbolicamente generalizado, isto é, quando se situa num contexto estruturado pela comunicação.

d) Indagar sobre a natureza da relação que se estabelece entre as organizações culturais e os seus públicos, nomeadamente no que diz respeito à política de formação de públicos.

e) Atendendo à designação de Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, verificar qual a dinâmica entre os diferentes nós da rede para validar ou não a atribuição de tal designação.

Os processos comunicacionais instituídos entre as organizações culturais e os públicos funcionam também como instituintes do espaço público em que se desenvolvem as ‘acções comunicacionais’ nas palavras de Habermas, ou seja, as

situações em que as condições do consenso conferem à linguagem indicações sobre como agir.

É a partir desta concepção da mediação social que se espera problematizar a esfera pública cultural no contexto da realidade portuguesa.

A hipótese que parece suportar todo este projecto é a de que o *medium* de troca privilegiado desta esfera é a comunicação. “Parte-se da hipótese de que a vivência activa e prolongada nos mundos da cultura urbana contribui para a emergência de novos mapas simbólicos e cognitivos, em suma, para uma nova forma de construir socialmente a realidade” (Domingues et al, 2003: 65).

Paralelamente pressupõe-se o ressurgimento da noção de ‘público’ em detrimento da noção de massa, de uma audiência passiva, em que se perspectiva o indivíduo enquanto membro que participa de um público<sup>8</sup> e em que a edificação da identidade social acontece a partir da atitude que discursivamente se assume perante o outro.

Recuperar a experiência colectiva do espaço público pode ser entendido como a missão de toda e qualquer organização cultural, a partir da qual se definem objectivos e estratégias de acordo com as especificidades da região em que se encontra sediada. Se é este o papel que desempenham as organizações que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, é o que esperamos ver confirmado no final desta investigação.

A ideia central é perceber qual a natureza da relação entre as organizações culturais e os públicos e como essa relação marca a esfera pública cultural, na medida em que não chega erguer equipamentos, eles não garantem só por si a livre expressão e a diversidade, é preciso que os indivíduos a vivenciem como uma “realidade normativa internalizada” (Duelund, 2002: 11).

Pretendemos pesquisar os aspectos cognitivos - o conjunto de actividades que as organizações desenvolvem, a selecção de informação que elaboram e o enquadramento que resulta dessa selecção -, não menosprezando os aspectos afectivos – o que essas

---

<sup>8</sup> Habermas dá-nos conta de uma noção de público enquanto categoria do juízo crítico, enquanto instância de decisão e de legitimidade, sujeito de enunciação que exige ser informado, situando a sua legitimidade sob o modo do ‘saber’, em oposição à modalidade do ‘querer’ que viria do exterior e se imporia num espaço que se pretende de mediação.

Esta noção de público está associada ao aparecimento da opinião pública esclarecida e o que queremos defender é o ressurgimento desta concepção nos nossos dias e não identificá-lo com um consumidor de produtos discursivos.



actividades oferecem aos indivíduos, trata-se de puro entretenimento ou de momentos ‘sagrados’ que marcam o espaço de discussão das comunidades -, na medida em que, como defende McGuigan, a cultura pública é não só cognitiva, mas também afectiva.

De entre as tipologias das investigações qualitativas, pretende-se desenvolver um estudo de caso a partir da descrição da esfera pública cultural atendendo aos intervenientes que a partilham e da comparação entre as actividades desenvolvidas pelas diferentes organizações que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, em que os dados são recolhidos através de observações e entrevistas.

Os procedimentos metodológicos que nos permitem atingir os objectivos e validar as hipóteses são:

- a) Observação e análise documental sistemática e crítica de fontes (bibliografia);
- b) Hermenêutica das fontes com o objectivo de definir a natureza da relação entre as organizações culturais e os seus públicos no seio da esfera pública cultural;
- c) Observação e análise das actividades desenvolvidas ao longo dos três primeiros anos de actividade depois da (re)abertura dos equipamentos que pertencem à Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e dos instrumentos de comunicação através dos quais essas acções são dadas a conhecer aos públicos/parceiros;
- d) Recolha de dados junto de fontes administrativas sobre a evolução do número de participantes envolvidos nas actividades propostas pelos Teatros e Cineteatros desta rede;
- e) Realização de entrevistas aos programadores/directores artísticos dos diferentes Teatros e Cineteatros que compõem a rede nacional.

Apresentado o pano de fundo desta investigação, ou seja, a convicção de que o Mundo da Vida ainda acolhe a racionalidade comunicacional e um conjunto de valores e normas que podem ajudar os indivíduos, através do uso crítico da razão, a discernir o certo do errado, o desejável do não desejável e em que a legitimidade e a validade dos argumentos usados no debate público são definidas intersubjectivamente, de entre um conjunto de valores que pautam o dizer e o fazer dos indivíduos, ou seja, em que a legitimidade se baseia no reconhecimento social, o que pretendemos aferir é se as políticas culturais públicas dependem ou não deste tipo de legitimidade para vingar nas sociedades actuais. De acordo com a proposta de Habermas, a resposta é um inequívoco

sim! “Tal como outras áreas subsidiadas publicamente, a política cultural tem de ser legitimada e sancionada (através da razão e do discurso) pelo reconhecimento social e normativo. Se assim não for, a legislação cultural e outras áreas reguladas publicamente não vão sobreviver” (Duelund, 2002: 16).

Da arte e da cultura, tal como no ideal liberal burguês, continuam a fazer parte acções comunicacionais que reflectem e expressam as experiências autênticas dos cidadãos. A meta da política cultural deveria ser “desenvolver e manter uma esfera pública cultural com organizações e esquemas de subsídio que optimizem a possibilidade de as experiências do indivíduo e a prática social dos cidadãos se expressarem culturalmente através da arte, estética e outras expressões simbólicas” (Duelund, 2002: 18).

Com esta investigação esperamos contribuir para identificar no caso da política cultural nacional onde é que ela se posiciona no âmbito da tensão entre Mundo da Vida e sistema, bem como descrever e analisar as actividades desenvolvidas pelas organizações que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros para perceber se expressam acções comunicacionais mais do que comportamentos estratégicos.

**I PARTE:**  
**ESPAÇO PÚBLICO E ACÇÃO COMUNICACIONAL**



## Capítulo I. Para uma Teoria da Acção

### 1. O interaccionismo simbólico de George Herbert Mead

Assumindo que as questões da legitimidade se devem colocar de forma inseparável da emergência de um público esclarecido e que assumem uma forma discursiva, já que são mediadas simbolicamente por um discurso com exigências racionais e críticas, parece-nos fundamental iniciar este trabalho partindo da noção de acção social para dar conta de um processo que pressupõe um acordo intersubjectivo, em que o acordo é obtido, não à partida, mas através do uso argumentativo da própria linguagem.

O enquadramento proposto para compreender a acção social (noção de Max Weber, concebida em termos de racionalidade e como um comportamento dotado de sentido subjectivo<sup>9</sup>) é o da intercompreensão linguística, o da comunicação estabelecida com base no *medium* linguagem, responsável pela emergência do indivíduo enquanto actor social.

O percurso enunciado passa pelo interaccionismo simbólico de George Herbert Mead, a sociofenomenologia de Peter Berger e Thomas Luckmann e a pragmática formal de Jürgen Habermas.

A ‘mente’ (‘mind’) e o ‘eu’ (‘self’), tal como George Herbert Mead (1863-1931) os perspectiva, são gerados no processo social e a linguagem providencia o mecanismo para o seu desabrochar. É de salientar o afastamento que tal definição manifesta em relação às restantes perspectivas sociológicas que, no decorrer da década de 30 e seguintes do século passado, teimavam em distinguir entre o indivíduo e a sociedade ou entre a ‘identidade do eu’ e a ‘identidade do grupo’. O que se pretende sublinhar é precisamente a inseparabilidade e interdependência das partes.

---

<sup>9</sup> Segundo Weber, a sociologia acede aos factos sociais interpretando o sentido que subjectivamente os agentes atribuem à sua acção, para assim elucidar os motivos da acção; daí a distinção entre a compreensão motivacional do sentido que subjectivamente o agente atribui à sua acção e uma interpretação valorativa que se refere ao significado objectivado em valores culturais. A acção social não é independente de uma definição socialmente construída da situação.

O acto individual não pode ser isolado do acto social.<sup>10</sup> O indivíduo tem de conhecer a resposta que a sua acção desencadeia no outro e utilizar a resposta do outro para controlar a sua conduta.

O que se troca no primeiro tipo de interacção considerado por Mead (a interacção regulada pelo instinto) são símbolos significantes, ou seja, gestos com significado idêntico para as partes. “O essencial para um símbolo signifiante é que o gesto que afecta outros, afecte o próprio indivíduo de igual modo. Só quando o estímulo que se proporciona a outro provoca em si mesmo uma reacção semelhante ou igual, só nessa altura o símbolo é um símbolo signifiante” (Mead, 1934: 336). A identidade de significados constitui-se na expectativa da reacção comportamental que os indivíduos entendem pôr em comum, ou seja, na intersubjectividade das expectativas de comportamento. Ela é medida pela concordância intersubjectiva de uma expectativa simbolicamente expressa pelas reacções comportamentais.

A ‘mente’ constitui-se como a presença no comportamento desses símbolos significantes, como a capacidade de indicar ao próprio a resposta que o acto implica nos outros e de controlar a resposta nestes termos.

Através dos símbolos significantes, o indivíduo assume o papel do outro na regulação da sua própria conduta, podendo antecipar as suas reacções comportamentais.

O acto social é então uma relação triádica que consiste num gesto inicial do indivíduo, uma resposta a esse acto por parte de outro indivíduo e o resultado do acto que é percebido ou imaginado por ambas as partes na interacção. “O indivíduo experimenta-se a si próprio como tal, não directa, mas indirectamente, através dos pontos de vista particulares dos outros membros individuais do mesmo grupo social ou desde o ponto de vista generalizado do grupo social, enquanto um todo, ao qual pertence.” (Mead, 1934: 170). O sentido que orienta a acção – noção fundamental - tem a forma de uma expectativa grupal que vincula os indivíduos a determinadas formas de comportamento consoante as situações (noção de reflexividade mútua da expectativa), apesar de os símbolos significantes permanecerem constantes de situação para situação e idênticos para todos os indivíduos.

---

<sup>10</sup> A perspectiva do ser humano solitário reduz o ser à sua animalidade, ou seja, o que o homem partilha com os outros animais. Ao depararmos com fenómenos humanos específicos, entramos no reino dos actos sociais. “O *homo sapiens* é sempre, e na mesma medida, *homo socius*” (Berger e Luckmann, 1966: 63).

Mead parte de um tipo de interacção regulada pelo instinto e mediada por gestos para passar para a interacção mediada pela linguagem dos sinais, ou seja, mediada já simbolicamente, em que os significados que só valem para cada um dos indivíduos se transformam em significados simbólicos de acordo com as expectativas geradas pelo comportamento. É assim explicado como é possível o entendimento através de significados idênticos.

E a experiência comunicacional funda-se nessa interacção que, através de significados constantes, vincula pelos menos dois indivíduos à intersubjectividade do mútuo entendimento, estabelecida linguisticamente. A linguagem desempenha, consequentemente, além da função de entendimento, o papel de coordenar as actividades dos diversos indivíduos, assim como de mediador através do qual se efectua a socialização desses mesmos indivíduos.

Afirmar que uma pessoa tem um ‘eu’ sugere que o indivíduo pode adoptar a atitude do outro e actuar em relação a si mesmo, tal como em relação a outros. A ‘adopção da atitude do outro’ é o que constitui a consciência de si próprio. E ser consciente de si é essencialmente converter-se num objecto para si em virtude das relações sociais do indivíduo com os outros. Esta subjectividade de ordem superior caracteriza-se pelo facto do indivíduo não poder relacionar-se consigo mesmo a não ser através das relações com os outros. O ‘outro generalizado’ é esse papel unificado decorrente do qual o indivíduo passa a ver-se a si mesmo como um outro e surge como realidade social na medida em que os membros de um grupo social internalizam papéis e normas<sup>11</sup>.

Em virtude da internalização do processo social de comunicação, o indivíduo desenvolve o mecanismo do pensamento reflexivo; adquire a capacidade de fazer de si próprio um objecto, construindo o acto antes de o consumir. A comunicação é então essencialmente um processo de interacção simbólica. “O princípio que sugiro como básico para a organização social humana é o da comunicação que implica participação no outro. Isto requer o aparecimento do outro no eu, a identificação do outro com o eu, a obtenção da consciência de si através do outro” (Mead, 1934: 271).

---

<sup>11</sup> “A formação na consciência, do outro generalizado, marca uma fase decisiva na socialização. Implica a interiorização da sociedade enquanto tal e da realidade objectiva nela estabelecida e, ao mesmo tempo, o estabelecimento subjectivo de uma identidade coerente e contínua. Sociedade, identidade e realidade cristalizam de modo subjectivo no mesmo processo de interiorização” (Berger e Luckmann, 1966: 141).

O processo de passagem de uma interacção mediada por gestos para uma interacção mediada simbolicamente é marcado, numa primeira fase, pela emergência da linguagem dos sinais e, posteriormente, o significado natural dos sistemas de comportamento torna-se, através dos papéis sociais, normativamente vinculador (acção regulada por normas)<sup>12</sup>. Nesta etapa, as convenções simbólicas são responsáveis pelas motivações e pelo repertório comportamental, criando indivíduos ‘socializados’ e instituições sociais. A linguagem actua aqui como mediador, não só do entendimento e da transmissão do saber cultural, mas da coordenação da acção no sentido da socialização e da integração social.

A produção cultural, a socialização e a integração social passam com Mead a depender da comunicação linguística e assentam no que Habermas designa a ‘acção orientada para o entendimento’.

## 2. A sociofenomenologia de Peter Berger e Thomas Luckmann

A concepção da sociofenomenologia proposta por Peter Berger (1929-) e Thomas Luckmann (1927-) é em muito devedora da abordagem de Mead. A afirmação de que a realidade é construída em termos sociais deriva da consideração do indivíduo e da sociedade como inseparáveis, o que justifica o desenvolvimento de uma teoria que analise os processos em que tal construção ocorre.

O que caracteriza então essa ‘realidade’? Émile Durkheim (1858-1917) propôs-nos a regra fundamental do método sociológico ao afirmar: “considerem os factos sociais como coisas”. Max Weber (1864-1920) acrescenta que “o objecto cognitivo é o subjectivo complexo-de-significados da acção”. Estas duas afirmações nada têm de contraditório, mais concretamente, “a sociedade possui, na verdade, uma factualidade

---

<sup>12</sup> A representação teatral foi o mote que Erving Goffman (1922-1982) seguiu para desenvolver um quadro de referência que serviria de base ao estudo da vida social. O que o indivíduo faz ou pode fazer enquanto desempenha os seus papéis, levou-o à afirmação de que o papel que o indivíduo representa é recortado pelos papéis representados pelos outros. O actor só se substancia pela mediação dos outros. “Quando permitimos que o indivíduo projecte uma definição da situação em que aparece perante os outros, deveremos ter em conta também que os outros, por muito passivo que pareça o seu papel, projectam efectivamente, também eles, uma definição da situação através da maneira como respondem ao indivíduo e das linhas de acção que adoptam em relação à sua pessoa” (Goffman, 1959: 20). A interacção é então vista como os momentos em que os indivíduos se encontram uns na presença dos outros e o fluxo contínuo de influências que aí se desenvolvem e é nessas situações microsociológicas que se explicam as práticas sociais.



objectiva. E a sociedade é, de facto, também constituída por actividades que exprimem um significado subjectivo” (Berger e Luckmann, 1966: 29).

Essa factualidade objectiva está assegurada à partida, na medida em que a realidade da vida quotidiana é constituída por objectos que foram designados como tal num tempo cuja memória se perdeu e que não depende da vontade individual. O papel da linguagem neste processo é fundamental ao preencher a realidade de objectos dotados de significação. Podemos apontar aqui um dos momentos dialécticos da realidade social: a sociedade é uma realidade objectiva.

Por outro lado, a realidade da vida quotidiana apresenta-se ao indivíduo como um mundo intersubjectivo, um mundo apreendido pela consciência individual mas que o indivíduo partilha com os outros. A expressividade humana manifesta-se em produtos da actividade humana que constituem um mundo comum tanto para os produtores como para os outros indivíduos. Esses ‘outros significantes’ são os agentes principais da manutenção dessa realidade subjectiva. O ser/estar do indivíduo é um ser/estar em interacção e em comunicação com os outros. “A linguagem objectiva as experiências partilhadas e torna-as acessíveis a todos dentro da comunidade linguística, tornando-se assim tanto a base como o instrumento do património colectivo de conhecimentos” (Berger e Luckmann, 1966: 79). Ela concretiza um mundo, no sentido de o apreender e de o produzir. Outro dos momentos dialécticos é: a sociedade é um produto humano.

A situação de estar frente a frente com o outro pode ser considerada a mais importante vivência do outro. “O outro, na situação de frente a frente, é mais real para mim que eu próprio” (Berger e Luckmann, 1966: 41). O outro é apresentado de imediato, o que já não acontece com o próprio, cujo conhecimento implica a reflexão. Tal como Mead propunha, a reflexão sobre o próprio é desencadeada pela atitude do outro para com o primeiro, que obtém a consciência de si através do outro. E finalmente, o terceiro (apesar de nenhuma ordem hierárquica poder ser estabelecida) momento dialéctico da realidade social: o Homem é um produto social.

“O conhecimento relativo à sociedade é, assim, uma *percepção* no sentido de apreensão da realidade social objectivada e uma *realização*, no sentido de continuada produção desta realidade” (Berger e Luckmann, 1966: 77).

Mais concretamente, na vida de cada indivíduo existe uma sequência temporal no decurso da qual ele é levado a integrar a dialéctica da realidade social. O ponto

inicial deste processo é a interiorização: “a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objectivo como exprimindo sentido, isto é, como manifestação de processos subjectivos de outrem que assim se torna, em termos subjectivos, significativo para mim” (Berger e Luckmann, 1966: 137). A subjectividade do outro é acessível de modo objectivo e torna-se significativa para o primeiro, na medida em que compreende o mundo em que o outro vive e esse torna-se também o seu próprio mundo. Cada um dos dois não só ‘compreende’ a definição da situação partilhada, mas é também capaz de a definir de maneira recíproca. Vivem no mesmo mundo e participam do ser um do outro. Só depois de ter alcançado este grau de interiorização é que o indivíduo se torna membro da sociedade.

A proposta de Berger e Luckmann<sup>13</sup> consiste então na explicitação de três momentos fundamentais: um primeiro momento em que os indivíduos, através da linguagem, exteriorizam um conjunto de significados subjectivos produzidos na dinâmica intersubjectiva; um segundo momento em que esses significados são objectivados em tipificações que conduzem a instituições; e um terceiro momento em que esse mundo institucional é interiorizado, nomeadamente através do processo de socialização.

A explicação da realidade social, deste modo, partindo embora das teorias sociológicas fundamentais de Durkheim e Weber, acaba por transcendê-las de uma forma muito significativa ao chamar à discussão um princípio mediador (comunicacional) da objectividade e da subjectividade – princípio ausente quer do sociologismo (objectivista) durkheimiano, quer da sociologia compreensiva (‘subjectivista’) weberiana.

### 3. A Nova Teoria Crítica da sociedade proposta por Jürgen Habermas

A dinâmica imbricada que caracteriza a relação indivíduo/sociedade não dispensa a proposta de uma Teoria Crítica da Sociedade, tal como tem sido desenvolvida no debate sobre o pensamento social. A perspectiva que aqui se apresenta

---

<sup>13</sup> Cf. Cap. III ‘A Teoria dos Campos Sociais e o Campo Cultural’, em que se vai perceber como esta proposta se aproxima do conceito de ‘habitus’ proposto por Pierre Bourdieu enquanto processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade.

não é a recuperação da chamada Escola de Frankfurt, núcleo duro do pensamento crítico da primeira metade do século XX, apesar de uma e outra propostas permanecerem unidas por um mesmo projecto global: a construção de uma teoria da sociedade a partir da problemática central da reificação<sup>14</sup> e uma crítica às considerações sobre a realidade social derivadas das próprias ciências sociais que teimavam em reafirmar as condições existentes, sem reconhecer as suas contradições<sup>15</sup>.

O nome de Jürgen Habermas (1929-) constitui-se como ícone de qualquer referência contemporânea a uma Nova Teoria Crítica da Sociedade.

O sentido de sociedade que propõe deriva da articulação de dois níveis sociais, a saber o Mundo da Vida e os Sistemas Funcionais. O Mundo da Vida contempla as seguintes estruturas simbólicas básicas: a cultura - paradigmas culturais aos quais os participantes na comunicação vão buscar as suas interpretações; a sociedade - ordens legítimas através das quais os participantes regulam as suas filiações em grupos sociais e salvaguardam a solidariedade; e a personalidade - estruturas de personalidade que incluem todos os motivos e competências que permitem ao indivíduo falar e agir, assegurando a sua identidade<sup>16</sup>. O conceito de Sistema<sup>17</sup> que serve às ciências sociais só

---

<sup>14</sup> O tema da reificação é perspectivado já não como uma categoria abstracta do pensamento metafísico (tal como o encontramos na obra de Lukács (1923) em que devido à natureza da sociedade capitalista, as relações sociais se teriam ‘coisificado’, impedindo o surgimento da consciência de classe), mas dando conta do “conjunto de perturbações da vida social que se verificam em consequência de uma desvalorização da intercompreensão, na sequência das exigências crescentes que os sistemas funcionais da sociedade impõem e que têm como resultado uma deformação patológica generalizada das infra-estruturas comunicacionais do mundo da vida. A reificação consiste, assim, numa profunda subversão dos mecanismos normais da interacção, da socialização e da formação da identidade” (Esteves, 1998a: 41). Berger e Luckmann tratam a questão da reificação na abordagem da institucionalização, mais concretamente no modo pelo qual a ordem institucional é objectivada, em que a reificação seria a percepção dos produtos da actividade humana como diferentes de produtos humanos, como factos da natureza ou manifestações da vontade divina. A reificação implicaria que o homem fosse capaz de esquecer a autoria do mundo humano. “O mundo reificado é por definição um mundo desumanizado. É sentido pelo homem como uma facticidade estranha, uma *opus alienum* sobre a qual não tem controlo, em vez de ser sentido como *opus proprium* da sua actividade produtora” (Berger e Luckmann, 1966: 98).

<sup>15</sup> Teoria Crítica foi o nome escolhido pelos fundadores da Escola de Frankfurt, no período entre as duas guerras mundiais, para enformar a sua tentativa de alcançar uma unidade entre teoria e prática, incluindo, como afirma Craig Calhoun, “uma unidade da teoria com a investigação empírica e também com uma consciência histórica dos problemas sociais, políticos e culturais de uma dada época” (Apud Turner, 1996: 448).

<sup>16</sup> Este conceito de Mundo da Vida foi Habermas recuperá-lo a Edmund Husserl que com ele procurava dar conta do “terreno do imediatamente familiar” e do “inquestionavelmente certo”. O aproveitamento que Habermas faz vai no sentido de inserir a acção comunicacional nesse Mundo da Vida que “fornece uma cobertura protectora dos riscos sob a forma de um imenso consenso de fundo” (Habermas, 1996: 127), implícito e pré-reflectivamente presente. Daí que a maior parte das práticas comunicacionais quotidianas seja não problemática, na medida em que recorre às certezas do Mundo da Vida.

<sup>17</sup> Talcott Parsons é o precursor da aplicação da teoria dos sistemas ao estudo das sociedades humanas; fundador do Funcionalismo Sistemico, deixou um legado que chegou aos nossos dias, entre outros,

pode ser desenvolvido em ligação com uma teoria da comunicação que parte da existência de indivíduos capazes de fala e de acção.

Esta articulação entre o Mundo da Vida e os Sistemas constitui-se como problema a partir do processo de maior complexificação das sociedades que modifica a relação do indivíduo com o que o rodeia. Este processo caracteriza-se, a partir do século XVII nas sociedades ocidentais, pela destruição dos fundamentos da concepção unitária do mundo e consequente autonomização e proliferação de diferentes esferas da experiência, de que são exemplo a economia e a política. Se nas sociedades tradicionais, a ordem estava assegurada dentro de um determinado quadro normativo, na modernidade, o indivíduo vê-se confrontado com a necessidade de escolher uma alternativa de acção de entre um vasto conjunto que se encontra à sua disposição, com a particularidade de essa escolha ter de ser coordenada com as escolhas dos outros, o que torna o meio social crescentemente complexo.

Habermas distingue dois mecanismos de coordenação da acção: o acordo e a influência, em que unicamente o primeiro pode ser tido como legítimo. O acordo é estabelecido através de um entendimento entre os indivíduos, com base numa atitude intercompreensiva e de dependência mútua, em que o único *medium* capaz de assegurar este tipo de coordenação da acção e, consequentemente, a integração social é a linguagem.

Por outro lado, a influência é um tipo de acção unilateral, regido exclusivamente pelos interesses de uma das partes e em que a apresentação de razões é perfeitamente secundária. Nela, a linguagem natural é utilizada apenas como meio de transmissão de informação. Este tipo de coordenação da acção é assegurado no caso da economia pelo *medium* simbolicamente generalizado dinheiro e no caso da política pelo poder. O efeito

---

através de Niklas Luhmann, apesar de para ele a perspectiva sistémica servir ainda uma lógica essencialmente teleológica. Luhmann estabeleceu de forma sistemática e rigorosa a complexidade como o elemento nuclear dos processos de desenvolvimento social.

A teoria dos sistemas sociais ao fazer depender a interacção comunicacional da dinâmica dos sistemas sociais reduz os domínios da cultura, da identidade e da socialização a uma condição menor: tornam-se uma espécie de reminiscência mítica daquilo que caracteriza o indivíduo como ser social; os contextos sociais estruturados simbolicamente e consequentemente os fenómenos patológicos da modernidade são circunscritos, em termos funcionalistas, a meros problemas de regulação (redução da complexidade dos sistemas sociais). Talvez a expressão mais radical desta teoria tenha sido atingida com a 'expulsão' dos indivíduos para fora dos próprios sistemas sociais: de um ponto de vista funcional, os indivíduos não são mais compreendidos como elementos constituintes dos sistemas sociais complexos, tornando-se seus meros factores ambientais (i.e., mais uma fonte de problemas/complexidade).

coordenador mantém-se dependente da influência, funcionando através de actividades não linguísticas.

“Nas sociedades pós-liberais estão presentes duas grandes orientações: a modernização apoiada nos *processos económicos de acumulação* (que deu lugar à constituição das sociedades de capitalismo organizado e às democracias políticas de massa do Estado Social) e a modernização sustentada no reforço dos *processos de racionalização estatal* (segundo o modelo do socialismo burocrático de regime de partido único). Cada uma destas orientações definiu a sua própria dinâmica social: a primeira impulsionada pelo *sistema económico*, a segunda pelo *sistema administrativo*” (Esteves, 1998a: 49). Estes dois processos de modernização, entendidos como centrais pelo funcionalismo sistémico, não podem, na perspectiva de Habermas, ser separados de um Mundo da Vida racionalizado<sup>18</sup>, com estruturas simbólicas e de coordenação da acção diferenciadas e conteúdos culturais modernizados. As perturbações da vida quotidiana têm de ser encaradas como resultantes de um processo contínuo de articulação entre os dois níveis sociais, em que os sistemas funcionais não são os únicos vectores a considerar.

No processo de consolidação da modernidade em que os sistemas invadem o Mundo da Vida, a acção comunicacional<sup>19</sup> que o caracteriza passa a depender cada vez mais da acção estratégica e a sua lógica parece ameaçada, ou seja, a ‘acção orientada para o entendimento’ parece preterida à ‘acção orientada pelo êxito’, os interesses

---

<sup>18</sup> “Falamos de ‘racionalização’ não só (como Freud) no sentido de uma justificação retrospectiva dos desejos e acções mas também (como Weber) no sentido da conduta de vida das pessoas e das formas de vida dos colectivos. Estas formas de vida consistem não só em práticas mas também em toda uma rede de tradições, instituições, costumes e competências que pode ser designada por ‘racional’ na medida em que estas suas componentes *conduzem* à solução dos problemas que surgem” (Habermas, 1996: 214-5). Habermas trilha assim o caminho para a reconstrução racional das condições universais da própria razão. As formas de vida e as redes que aí se geram não podem exclusivamente dizer respeito a uma única esfera de valor. “Um mundo da vida racionalizado não é somente um mundo em que diferentes esferas de valor se distinguem, mas também um mundo em que as capacidades comunicacionais críticas de cada actor desempenham um papel acrescido no processo de reprodução desse mesmo mundo” (Luke/White, 1985: 28).

<sup>19</sup> A noção de acção comunicacional é preterida à noção de acção social na medida em que, para Habermas, o âmbito destas de modo algum coincide com o daquelas. O processo da vida social tem como suporte muitas actividades que não podem ser descritas como actos comunicacionais, ou seja, como actos coordenados através do mecanismo do entendimento. No entanto, sempre que os participantes se referem reflexivamente a estas actividades, estão a actuar no sentido do entendimento. Ao apoiar as suas decisões em interpretações, vai chegar o momento em que têm de defendê-las perante outrem e chegar a um acordo.

particulares depõem os interesses de ordem colectiva e o interesse de emancipação é diferido<sup>20</sup>.

“A totalidade destes distúrbios começa por ter origem na indiferenciação que se foi estabelecendo entre os processos de reprodução simbólica e de reprodução material do Mundo da Vida: o quadro de acção sistémica que rege este último foi progressivamente estendendo a sua influência a ponto de se pretender substituir aos mecanismos próprios da reprodução simbólica (a linguagem e a comunicação)” (Esteves, 1989: 71).

A intenção de Habermas vai no sentido de mostrar que a reprodução simbólica do Mundo da Vida (o processo de integração social estruturado simbolicamente) acontece de forma diferente do processo de produção e reprodução de bens e serviços, característico dos Sistemas Funcionais (o processo de integração sistémica), na medida em que a realização do processo de reprodução simbólica é assegurada pela acção intercompreensiva. “O que liga entre si os indivíduos socializados e o que assegura a integração da sociedade é um tecido de acções comunicacionais que só podem ser bem sucedidas à luz de tradições culturais e não de mecanismos sistémicos que escapem ao saber intuitivo dos membros” (Habermas, 1981aII: 211).

O sistema das acções é mantido, no caso da integração social, mediante um consenso assegurado normativamente ou alcançado comunicacionalmente<sup>21</sup>; no caso da

---

<sup>20</sup> É importante estabelecer aqui a distinção entre acção comunicacional e acção estratégica, entendendo pela primeira a acção que se baseia numa interacção linguisticamente orientada para alcançar a compreensão mútua e em que os interlocutores procuram cooperar entre si e estão motivados para o consenso. A acção estratégica é a acção cuja coordenação depende sempre da influência que os interlocutores têm uns sobre os outros e sobre a situação em que estão inseridos (Morgado, 2002: 1297).

A acção comunicacional é marcada pelas expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas, ou como lhes chama Parsons, pelos valores culturais. Só têm um significado concreto nas normas de acção e para os indivíduos que se encontram uns com os outros no plano da intersubjectividade. A orientação da acção por valores institucionalizados não constitui problema enquanto a distribuição normativa das oportunidades de satisfação das necessidades repouse no consenso entre os implicados. Assim que se questiona a distribuição normativa de oportunidades de satisfação, a orientação por valores reconhecidos em comum é substituída por uma orientação de acordo com interesses. Os indivíduos ou os grupos abandonam os seus papéis dialógicos e adoptam o papel de adversários em que cada um persegue os seus próprios interesses frente a e contra os demais.

A acção comunicacional (orientada para o entendimento) é destronada pela acção estratégica, que se orienta para o êxito através do desejo de exercer uma influência sobre o outro, tendo em vista alcançar os próprios fins. O mercado é um exemplo clássico de uma coordenação de acções que não se efectua através da consciência dos actores implicados, mas através de mecanismos de integração sistémica.

“A «necessidade», que foi consolidada em valores culturais adquirindo assim validade intersubjectiva, quer dizer, convertendo-se em património de um grupo unido por uma tradição cultural comum, assume no «interesse» a forma reprivatizada do «desejo de ter». Neste sentido proponho a seguinte definição: a acção comunicacional orienta-se por valores culturais, a acção estratégica (monológica, sem referência a uma segunda pessoa) rege-se por interesses” (Habermas, 1982a: 390).

integração sistémica, é alcançado através de um controlo não normativo de decisões particulares desprovidas subjectivamente de coordenação. Os mecanismos sistémicos criam as suas próprias estruturas sociais isentas de conteúdo normativo que influenciam o Mundo da Vida, no entanto, os âmbitos de acção comunicacionalmente estruturados também exercem influência sobre os âmbitos da acção formalmente organizados.

Com o conceito de acção comunicacional, o entendimento é introduzido como mecanismo de socialização assegurado pelas expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas e complementa a integração social através da institucionalização de normas e valores, contrariamente ao processo de integração sistémica que se efectua independentemente de uma atitude intercompreensiva<sup>22</sup>.

No momento em que os sistemas funcionais passam a liderar e a hegemonizar a dinâmica social, as esferas da vida privada e da opinião pública terão sido marginalizadas já que são perspectivadas como o meio-ambiente dos sistemas de regulação, o que as torna facilmente permeáveis às crises funcionais da sociedade, ao excesso de complexidade. A integridade comunicacional do Mundo da Vida estaria ameaçada.

“Surtem fenómenos de alienação e de desestruturação das entidades colectivas. Estes fenómenos derivam da colonização do mundo da vida e são caracterizados como reificação da prática comunicacional quotidiana” (Habermas, 1981aII: 546).

No entanto, a reificação das relações sociais e da comunicação não é um processo irreversível, ditado *a priori*. Pelo contrário, a reificação é um processo ‘selectivo’ de racionalização que se constitui apenas como um dos resultados possíveis do confronto entre tendências e contra tendências no interior da sociedade.

“Os descontentamentos da modernidade têm origem, não na racionalização em si, mas no fracasso para desenvolver e institucionalizar de uma forma equilibrada todas

---

<sup>21</sup> Entre os representantes da primeira Teoria Crítica predominava uma visão profundamente pessimista do processo de integração social: ele é perspectivado como uma forma de violência social que impõe os valores sociais aos indivíduos. Foi precisamente esta valorização da “dialéctica negativa” que afastou Habermas da primeira Teoria Crítica, na medida em que o projecto se afasta de uma perspectiva crítica que salienta as potencialidades que existem numa determinada situação histórica de fomentar processos da emancipação humana e superar o domínio e a repressão.

<sup>22</sup> O próprio Habermas salienta, no entanto, que a acção orientada para o entendimento não representa de modo algum o tipo de acção dito normal na prática quotidiana (Habermas, 1981aI: 192).

as diferentes dimensões da razão inauguradas pela compreensão moderna do mundo” (McCarthy, 1985: 278)<sup>23</sup>.

Os conflitos sociais hoje em dia já não se situam à volta da distribuição, das esferas da reprodução material da sociedade (domínio económico da produção), “não são canalizados por partidos e sindicatos e tão pouco podem ser apaziguados por indemnizações atribuídas pelo sistema. Pelo contrário, os novos conflitos surgem nas esferas da reprodução cultural, da integração social e da socialização; revestem a forma de protestos infra-institucionais e extraparlamentares; e as deficiências subjacentes a estes conflitos reflectem uma reificação das esferas de acção estruturadas pela comunicação, à qual não se pode fazer frente através dos media dinheiro e poder. Não se trata já de indemnizações que o Estado Social possa oferecer, mas da defesa e da restituição dos modos de vida ameaçados ou então da implantação de novos modos de vida. Em suma: os novos conflitos desencadeiam-se não em torno de problemas de distribuição, mas de questões relativas à gramática das formas de vida” (Habermas, 1981aII: 555-6), em torno do domínio cultural dos processos de reprodução simbólica. Só os âmbitos de acção que cumprem funções económicas e políticas podem ser regulados pelos media de controlo dinheiro e poder; estes media fracassam nos âmbitos da reprodução cultural, da integração social e da socialização; nestas funções não podem substituir o mecanismo do acordo/entendimento como mecanismo coordenador da acção<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Os três complexos de racionalidade – o cognitivo-instrumental, o prático-moral e o prático-estético – com os seus sistemas de acção correspondentes têm um papel central na cura das patologias da modernidade ao tornarem possível adoptar diferentes atitudes – objectiva, justa para com a norma e expressiva – no que respeita aos elementos dos diferentes mundos – objectivo, social e subjectivo. Assim, a atitude objectivadora face aos mundos objectivo e social produz a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica; a atitude de ajustar-se à norma relativa aos mundos social e subjectivo produz a racionalidade prático-moral do tratamento sistemático da lei e da moralidade; e a atitude expressiva face aos mundos subjectivo e objectivo produz a racionalidade prático-estética das interpretações autênticas das necessidades do erotismo e da arte.

Os processos de modernização capitalista limitaram-se a utilizar selectivamente a razão cognitivo-instrumental. Como referem Timothy Luke e Stephen White, “a acumulação de conhecimento cognitivo-instrumental e a sua aplicação sistemática a segmentos da vida social representa um sobre-desenvolvimento de uma esfera de valor do mundo da vida racionalizado em detrimento das outras duas: a moral e a estética” (Luke/White, 1985: 28). A intenção de Habermas vai no sentido de fazer notar que a complexidade da razão não pode ser descuidada, na medida em que as questões da verdade têm que ser integradas com as questões da justiça e estas por sua vez com as questões do gosto, o que é realizado através da acção orientada para a intercompreensão.

<sup>24</sup> A partir da proposta de Parsons de uma teoria dos media, Habermas propõe a distinção de duas classes de media: os media de controlo sistémico, que não contemplam a linguagem como mecanismo de coordenação da acção e através dos quais os subsistemas se diferenciam do Mundo da Vida; e as formas generalizadas de comunicação, que se limitam a simplificar a complexidade crescente dos contextos da



Se a frustração das expectativas sociais relacionadas com os níveis de reprodução material tem consequências tanto ao nível dos sistemas (crises) como ao nível do universo simbólico (patologias sócio culturais), a forma mais imediata de contrariar estas desagregações é a compensação das crises de regulação através das energias simbólicas, isto é, o universo sociocultural (a racionalidade comunicacional do Mundo da Vida) passa a funcionar como uma espécie de escudo protector dos défices de reprodução material.

A par das investidas dos sistemas funcionais, a perspectiva crítica descobre, nos processos de integração social, vestígios de uma resistência enraizada no universo simbólico: resistência sociocultural ao aumento da complexidade sistemática e à formalização abstracta das práticas sociais.

Esta redefinição dos antagonismos desencadeia uma ‘nova política’ nas sociedades mais desenvolvidas: recrudescer uma espécie de ‘revolução silenciosa’ que se tem vindo a institucionalizar cimentada na crítica ao crescimento desenfreado. Este processo implica um novo tipo de relação do indivíduo com a envolvente, através da redefinição de direitos e obrigações: a ‘nova política’ tem de ser regida pela ideia de que ‘não há direitos sem responsabilidades’; este princípio ético que encoraja a procura do bem-estar é complementado por um segundo que funciona como garantia da universalidade dos benefícios estatais: ‘não há autoridade sem democracia’ (Giddens, 1999b), e depende da parceria entre Estado e sociedade civil.

A ‘era da terceira via’ pretende a reconstrução do Estado, através da expansão da esfera pública. O ‘Estado sem inimigos’ deve elevar a sua capacidade administrativa para recuperar a sua legitimidade. Promover uma sociedade civil activa é fundador e fundamental à política da terceira via.

---

acção orientada para o entendimento, mas que continuam dependentes da linguagem e do Mundo da Vida, ainda que se trate de um Mundo da Vida racionalizado. “Enquanto os media de controlo desligam a coordenação da acção da formação linguística de um consenso e a neutralizam perante a alternativa de acordo ou falta de entendimento, no caso das formas generalizadas de comunicação trata-se de uma especialização dos processos linguísticos de formação do consenso, que continua dependente da possibilidade de recorrer aos recursos que o mundo da vida disponibiliza” (Habermas, 1981aII: 552). No entender de Habermas, os meios de comunicação de massas pertencem a estas formas generalizadas de comunicação. Potencialmente, libertariam os processos de comunicação dos contextos limitados pelo espaço e pelo tempo e seriam responsáveis pela emergência de novos espaços de opinião pública ao implantar a simultaneidade de uma rede de conteúdos sempre presente e ao colocar as mensagens disponíveis em múltiplos contextos. No entanto, constrangimentos estruturais internos impedem-nos de se assumir como os principais promotores e divulgadores dos conteúdos, temas e contributos que emergem das esferas públicas.

Esta nova política adopta como nucleares temáticas que, em relação às orientações políticas convencionais, se encontravam do outro lado do espelho; ao enfatizar as questões relativas à qualidade de vida, à igualdade de direitos, à realização do indivíduo, à participação e aos direitos humanos (aos valores pós-materialistas, como lhes chama Ronald Inglehart, cientista político da Universidade de Michigan), retira de cena os problemas relativos à segurança económica, social, territorial e militar que até aí tinham prevalecido.

Os movimentos que marcam a actualidade e que manifestam a resistência e o protesto em relação às consequências do aumento de complexidade (à colonização do Mundo da Vida levada a efeito pelo Estado e pela economia) valorizam e tematizam questões relacionadas com o Mundo da Vida, como sejam a preservação do ambiente, a paz, a defesa de projectos de vida alternativos, as minorias, as lutas por autonomias regionais, linguísticas e culturais. “A resistência ao poder ilegítimo é acção social, interpretativa e contingente em si mesma, uma oferta aos outros para que ajam em conjunto, para que aprendam em conjunto, para que tornem possível a vida em comunidade” (Forester, 1985: xv).

As figuras centrais desta nova política já não são as mesmas. O clássico confronto patrões – trabalhadores, a classe média dedicada à indústria e ao comércio dá lugar a uma nova classe média, no interior da qual novas motivações surgem, em particular entre os mais jovens e nos estratos sociais com formação escolar diferenciada.

O caminho está aberto para que se formem ‘contra-instituições’ geradas de dentro do Mundo da Vida para travar a dinâmica própria dos sistemas de acção económico e político-administrativo. “Dentro do sector económico, estas contra-instituições criariam um segundo sector, informal, não lucrativo e dentro do sistema de partidos contraporiam novas formas de uma ‘política de primeira pessoa’ de tipo democrático-radical e por sua vez expressivo” (Habermas, 1981aII: 561). Estas ‘zonas livres’ seriam restituídas ao mecanismo coordenador da acção que é o acordo baseado no entendimento.

“A expectativa de fomentar a racionalização comunicacional do nosso mundo da vida quotidiano é ainda uma possibilidade histórica real” (Bernstein, 1985: 49).

A proposta da Nova Teoria Crítica da Sociedade consegue autonomizar-se precisamente porque procura determinar não só os critérios de diferenciação mas

também os pontos de tensão e de articulação entre os níveis sociais do Mundo da Vida e dos Sistemas Funcionais, enfatizando essa dinâmica.

É chegado o momento de referir uma primeira consideração sobre o papel das organizações culturais em todo este processo, na medida em que se forem pensadas como uma prática alternativa têm que ser organizadas participativamente, quebrando a relação organização/cliente de carácter instrumental e dirigida de acordo com os interesses apenas de uma das partes. O contributo da teoria crítica passa por exaltar a relação crucial que existe ou pode existir entre a esfera cultural e a linguagem na luta pela descolonização, na luta pela supremacia dos media poder e dinheiro em detrimento da acção comunicacional, do diálogo.

Perspectivadas como ‘contra-instituições’, as organizações culturais podem ter um papel activo na articulação entre o Mundo da Vida e os sistemas político e económico marcando os diferentes actores que constituem essa esfera pública cultural.

### 3. 1. A emergência e consolidação do espaço público moderno

A modernidade, desde a sua génese até às condições que marcaram o seu desenvolvimento, necessita ser estudada e bem justificada. É esse o trabalho que Habermas se propôs desenvolver na obra *Mudança Estrutural da Esfera Pública* (1962), em que redescobre o modelo de vida burguês e em que toma como objecto central as categorias burguesas da esfera privada e do espaço público e os potenciais de racionalidade que atravessam a cultura europeia (na ciência, na arte e na política) desde os séculos XVI e XVII.

O aparecimento do espaço público é relacionado com a instituição da democracia grega, em que a esfera pública – o domínio da palavra e da acção – surge separada da esfera privada – onde prevalecem as relações de propriedade e de dominação do senhor da casa sobre as mulheres, as crianças e os escravos<sup>25</sup>. “Na

---

<sup>25</sup> Já Aristóteles (384-322 a.C.) tinha destacado a retórica por relacionar-se com a vida pública e com o como é possível fazer gostar. Defendia que todo o conhecimento humano se refere à ‘praxis’, as verdades conhecidas deviam conduzir à ‘praxis’ tanto na experiência quotidiana, como nas artes e nas ciências. Os homens necessitam da procura da verdade, na luta pelo conhecimento, porque não lhes é revelado de maneira imediata o que é bom, conveniente e justo. O conhecimento foi ordenado segundo uma escala de valores que protagoniza uma separação fundamental: por um lado entre o necessário e o útil e por outro o

cidade-estado grega desenvolvida, a esfera da *pólis* que é comum aos cidadãos livres (*koiné*) é rigorosamente separada da esfera do *oikos*, que é particular a cada indivíduo (*idia*)” (Habermas, 1962: 15).

A praça pública (*agora*) é o local onde os cidadãos se reúnem para debater os assuntos relativos à governação da cidade, onde cada um desenvolve as artes da retórica tendo em vista o reconhecimento. O ‘público’ assume o significado de ‘político’: o domínio da discussão onde são tomadas as decisões importantes que dizem respeito à vida colectiva dos cidadãos e do qual se consideram excluídas as áreas ligadas ao trabalho e à actividade económica em geral (esfera privada).

Já na Idade Média europeia, a separação entre estas esferas da actividade humana dilui-se e o domínio ‘público’ reduz-se a uma mera função de representação do poder (privado). O senhor feudal representa a ordem colectiva, manifestação que se torna visível através da ostentação dos seus atributos e símbolos. “Esta representatividade pública não se constitui num sector social, numa esfera daquilo que é público; ela é, pelo contrário, caso se possa ampliar o sentido do termo, algo como uma marca de status” (Habermas, 1962: 19-20).

A partir do século XV, é a corte do soberano que se torna o centro do acto de tornar público, do acto de ‘publicitar’, “eles apresentam o seu poder ‘perante’ as pessoas, em vez de pelas pessoas” (Habermas, 1964: 51). O castelo constitui-se como o novo espaço da representação, da ‘publicidade representativa’, onde emerge a categoria do espectador que é colocado do lado de fora em relação ao espaço da representação.

É a partir do século XVIII que a esfera pública burguesa conquista a sua dimensão política regulamentando a relação entre o Estado e as necessidades da sociedade civil (o domínio das relações de troca privatizadas que se estabelecem sob a tutela da autoridade pública), realizada a partir da autonomização de uma opinião – a opinião pública devidamente fundamentada que promove a força do melhor argumento.

---

‘belo’. Esta divisão entre funcional e necessário e belo e prazenteiro marca o início de um processo que culmina no materialismo da praxis burguesa e na consideração de que a satisfação da felicidade e do espírito acontece no âmbito exclusivo da ‘cultura’. A cultura significa, mais do que um mundo melhor, um mundo mais nobre: um mundo que não se atinge mediante a transformação da ordem material da vida, mas mediante algo que acontece na alma do indivíduo, é através da beleza que os homens podem participar na felicidade. A humanidade transforma-se num estado interno do próprio homem; a liberdade, a bondade e a beleza convertem-se em qualidades da alma. Ela torna-se o ideal que situa o homem acima de todas as diferenças sociais e naturais e assegura que entre os homens deve privar a verdade, o bem e a justiça.

“A opinião pública só pode por definição existir quando um público que faz uso da razão está envolvido” (Habermas, 1964: 50). Prevalece o uso público da razão, articulado por indivíduos privados que ao participar em discussões abertas e francas, obrigam o poder público a se legitimar perante a opinião pública. “Já que, por um lado, um sector privado delimita nitidamente a sociedade em relação ao poder público, mas, por outro lado, eleva a reprodução da vida acima dos limites do poder doméstico privado, fazendo dela algo de interesse público, a referida zona de contacto administrativo contínuo torna-se uma zona ‘crítica’ também no sentido de que exige a crítica de um público pensante” (Habermas, 1962: 39).

A organização da experiência humana em torno da articulação das esferas autónomas do público e do privado assinala a consolidação da modernidade em termos sociais, marcada pelo encontro dos indivíduos uns perante os outros num determinado espaço físico comum. “Os cidadãos comportam-se como um público quando se reúnem para discutir sem limites assuntos de interesse generalizado, o que quer dizer com a garantia da liberdade de associação e a liberdade de expressar e apresentar as suas opiniões” (Habermas, 1964: 49). A importância da esfera pública reside precisamente no facto de promover a integração social.

O espaço público moderno deve a sua configuração e consagração definitivas às primeiras ‘esferas públicas’ burguesas, constituídas por pessoas privadas que se reuniam em salões, cafés, clubes e sociedades comensais para trocar experiências (cf. Cap.II 1. ‘A esfera pública literária como precursora da esfera pública cultural’). Os cidadãos entravam na esfera pública com base na autonomia que lhes era conferida pelas suas vidas privadas e relações cívicas não estatais. Essa modalidade de tornar comum todo um conjunto de experiências privadas transita posteriormente para a esfera pública política e consagra o espaço público como o espaço da racionalidade, igualdade, abertura e democracia. A extensão do espaço público do domínio literário e artístico ao domínio político equivale à transição da esfera íntima da família para a esfera privada do mercado. “Operou-se assim um reencontro entre dois movimentos relativamente diferentes: aquele que vai em favor da liberdade individual, do qual decorrem uma certa capacidade de publicamente se assumir aquilo que se é, e o movimento democrático, que, por sua vez, favorece a ideia de publicidade crítica contra a do segredo e do interdito” (Alves, 2005: 84).

A distinção moderna entre público e privado consolida-se na regulamentação da sociedade civil a partir dos domínios do trabalho e da troca de mercadorias, com a necessidade de tornar públicos tanto os produtos disponíveis para comercializar e os seus valores monetários, como as regras que regem a sua circulação no mercado. No quadro da publicidade burguesa, a privacidade assume-se como o direito que os indivíduos têm de assegurar a defesa da sua autonomia (Rodrigues, 1990).

“A autonomia privada da consciência assume-se então como o núcleo duro do espaço público, que se contrapõe à formação histórica sua imediata antecessora: o «domínio público», representado pelo Estado e no qual predominava a lógica da dominação (da Razão de Estado e do Segredo de Estado)” (Esteves, 1998a: 190). O espaço público político assume-se como uma esfera em que a crítica se exerce não sobre as criações artísticas mas contra o poder do Estado, na tentativa de garantir a troca de mercadorias. “A tarefa política da esfera pública burguesa é a regulamentação da sociedade civil (por oposição à *res publica*): tendo já a experiência de uma esfera privada íntima, enfrenta a autoridade da monarquia estabelecida” (Habermas, 1962: 69).

A experiência da privacidade e da intimidade tem lugar no quadro de uma estrutura familiar restrita – a família centrada na autoridade masculina – que promove as condições de individualização e afirmação subjectiva dos seus membros e se constitui como resposta às necessidades da economia mercantil e do sistema de troca de mercadorias.

O espaço público propõe-se mediar esta esfera íntima da experiência com vista ao seu fortalecimento interno, isto é, criando condições à intersubjectividade (primeiro nível da mediação simbólica concretizada pelo espaço público); e com vista a potenciar a própria esfera privada (esfera do mercado), projectando-a autonomamente em relação ao poder do Estado e da organização da sociedade civil. A troca de mercadorias e o trabalho social fazem parte da esfera privada na mesma medida que a família. “A esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas num público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas directamente contra a própria autoridade, a fim de discutir com ela as leis gerais da troca na esfera fundamentalmente privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social” (Habermas, 1962: 42).

Sob este impulso, a produção e comercialização de bens torna-se progressivamente independente da dominação feudal: o alargamento dos mercados de trabalho, de bens e de capitais consolidam uma sociedade civil forte, na base da qual a economia de mercado se expande à escala das nações<sup>26</sup>.

“A própria organização geral da sociedade é atingida, quando o mercado acaba por se assumir como o principal núcleo institucional e a troca como o mecanismo regulador fundamental da sociedade – o Estado vê-se então reduzido a uma condição subalterna, de instituição meramente vocacionada a apoiar a plena soberania do mercado” (Esteves, 1998a: 192).

O espaço público legitima-se neste processo de regulamentação da sociedade civil, tendo por base o mercado, mais concretamente os domínios do trabalho e da troca de mercadorias. “Isto significa que a acção política do espaço público acabará por se estender ao próprio Estado, com vista, por um lado, a discutir a competência da regulação da sociedade civil e, por outro, a partir de determinada altura, a intervir directamente no Estado, através de uma institucionalização que lhe permite participar no exercício do próprio poder e actuar como órgão de poder.

Ao atingir esta plena dimensão política, o espaço público concretiza um segundo nível de mediação: a *mediação Estado-sociedade civil*, realizada justamente a partir da *autonomização da opinião pública*” (Esteves, 1998a: 196)<sup>27</sup>.

A partir dos sécs. XVII e XVIII, afirma-se na Europa um público com preocupações políticas que publicamente assume a missão de delimitar a autoridade do Estado a partir de uma responsabilidade colectiva. “Ao princípio do poder existente, a esfera pública burguesa opôs o princípio da supervisão – o mesmo princípio que exige que os procedimentos sejam tornados públicos” (Habermas, 1964: 52).

---

<sup>26</sup> O princípio de organização da sociedade civil assenta na relação entre o trabalho assalariado e o capital, segundo uma orientação racional da acção com vista a fins, cuja institucionalização permitiu o desenvolvimento das estruturas produtivas.

<sup>27</sup> A função política da opinião pública consiste numa exigência de legitimidade imposta ao poder político. É uma legitimidade de carácter racional, o que permite salientar a função geral de mediação simbólica: a opinião pública como estrutura política de mediação da racionalidade, através da qual esta se objectiva nos diferentes contextos da vida social (ligada ao princípio do uso público da razão). Pelo modo como a opinião pública moderna exerce a legitimidade, o seu papel político rapidamente ultrapassará a simples reivindicação da legitimidade do poder, passando a exigir participar no exercício desse mesmo poder (Ibid.: p.198).

“O espaço público moderno constituiu-se segundo o ideal liberal de uma síntese Razão-Publicidade - a «publicidade» com o sentido de publicitação, o acto eminentemente comunicacional do «tornar público», «dar a conhecer» (factos, opiniões e ideias) e fomentar o debate e livre circulação de ideias. Fórum de debate colectivo e de exercício da razão, o espaço público visa estabelecer e exprimir o interesse colectivo, a vontade geral, de uma forma autónoma relativamente ao Estado e em oposição ao Poder” (Esteves, 1998a: 183).

Um espaço de comunicação alargado está configurado: “a *comunicação agonística*, através da qual os indivíduos fazem uso público da razão, com a publicitação das suas ideias e a defesa argumentativa das suas posições” (Esteves, 1998a: 203).

A esfera pública conquista o direito de exigir a sua própria participação no exercício do poder, o que desencadeia uma nova legitimidade imposta a partir ‘de baixo’ e assente nas seguintes características: a ‘pretensão universalista’ perspectivando o mercado como o espaço ideal e universal da actividade económica e o ‘carácter anónimo da dominação’. A questão da legitimidade é, a partir desse momento, inseparável do processo de emergência de um público esclarecido que Habermas acredita existir ainda nos nossos dias e assume uma forma discursiva, já que é mediada simbolicamente por um discurso com exigências racionais e críticas.

Toda esta investigação deixa o legado de que a esfera pública se constitui e se perpetua idealmente como o espaço em que os indivíduos dão publicidade às suas ideias. Como afirma Calhoun, “a importância da esfera pública para Habermas residia no facto de oferecer um modelo de comunicação pública que poderia, em potência, realizar o ideal de orientação racional da sociedade” (Turner, 1996: 462).

### 3. 2. A acção comunicacional e a proposta de uma pragmática formal

Mas voltemos novamente ao conceito de acção comunicacional para que se entenda a sua centralidade dentro da proposta de uma Teoria Crítica da Sociedade<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> O próprio Habermas abandonou o projecto de erguer a teoria crítica sobre uma formação social histórica e culturalmente específica e direccionou-se para a elaboração das condições universais da vida



Nas sociedades ditas tradicionais, o acordo que resulta do consenso estava garantido à partida dentro de um determinado contexto normativo básico. A viragem para a modernidade fica então marcada por um aumento do nível de exigências que se colocam à comunicação. A tradição já não é uma referência segura e indiscutível, cada um é confrontado com a necessidade de seleccionar e fazer escolhas e com a imponderabilidade do juízo, que exigem o domínio de uma experiência. O meio social complexifica-se: a acção individual não é uma questão puramente pessoal e os agentes sociais têm necessidade de coordenar as suas acções. Estamos perante um contexto social em que a linguagem adquire uma importância crescente na vida quotidiana.

Se como vimos a acção comunicacional pressupõe um acordo intersubjectivo, em que o acordo é obtido, não à partida, mas através do uso argumentativo da própria linguagem, então “a acção comunicacional é cravejada por expectativas de consenso e riscos de desentendimento que colocam grandes exigências ao entendimento como mecanismo de coordenação da acção” (Habermas, 1981aI: 435).

Habermas acredita que a reacção à razão cognitivo-instrumental consiste no conhecimento dialógico, daí o desenvolvimento da teoria do agir comunicacional onde preconiza esse novo conceito de racionalidade que tem por referência um novo tipo de acção – a acção comunicacional: “aquelas manifestações simbólicas (linguísticas e não-linguísticas) com que os sujeitos capazes de linguagem e acção estabelecem relações com a intenção de entender-se sobre algo e coordenar assim as suas actividades” (Habermas, 1982a: 453) - regulada na interacção segundo normas de carácter intersubjectivo; é a confiança na nossa capacidade de nos salvarmos através das ‘propriedades curativas’ do discurso<sup>29</sup>.

Na acção comunicacional, os participantes orientam-se no sentido do entendimento ou partem do consenso previamente alcançado. “Entender-se é um processo de obtenção de um acordo entre sujeitos linguística e interactivamente competentes” (Habermas, 1981aI: 368).

---

humana, fundamentando a crítica, não nos desenvolvimentos históricos, mas no potencial de uma comunicação desobstruída, sugerido pela racionalidade implícita no próprio discurso.

<sup>29</sup> “A racionalidade que Habermas julga estar inerente na estrutura da linguagem permite-lhe afirmar a existência de uma racionalidade comunicativa, assente num uso da linguagem que se rege por objectivos ilocutórios, estabelecidos num processo dialógico em tudo oposto ao uso epistémico/cognitivo (acção instrumental) ou teleológico (acção estratégica) da linguagem” (Morgado, 2002: 1297).

O êxito da acção, independentemente do caso em questão, só pode ser alcançado através do entendimento ou consenso obtido. Quando se atinge um entendimento, os participantes chegam a um acordo sobre a validade de uma enunciação. O acordo não pode ser forçado por nenhuma das partes; depende da oferta que se produz e da postura que o outro adopta frente a essa oferta. O acordo pressupõe o reconhecimento intersubjectivo da pretensão de validade que o falante vincula à enunciação. A oferta, que é o acto de fala produzido, tem sucesso se o outro o aceita. “Se o ouvinte reconhecer a pretensão de validade, aceitando assim a proposta do acto de fala, assumirá a sua quota-parte das obrigações relevantes para a sequência de interacção resultante daquilo que for dito, abrangendo todos os participantes no acto de comunicação” (Habermas, 1996: 123).

Ao actuarmos comunicacionalmente, estamos a dar a entender algo; no entanto, ao darmos a entender algo, estamos simultaneamente a coordenar as nossas acções. O entendimento é, então, o mecanismo através do qual os participantes regulam a sua cooperação.

Quem quer entender-se tem que supor padrões comuns com a ajuda dos quais os implicados podem decidir se há ou não consenso. A participação na acção comunicacional significa que um dos implicados tem de assumir as pretensões de validade do outro. “Todo o acto de entendimento pode ser visto como parte de um processo cooperativo de interpretação que tem por finalidade a obtenção de definições da situação que podem ser intersubjectivamente reconhecidas” (Habermas, 1981aI: 103).

Nessas operações interpretativas, os indivíduos desvendam o mundo objectivo/natureza externa/’real’ (conjunto de todas as entidades sobre as quais são possíveis enunciados verdadeiros) e o mundo/realidade social (conjunto de todas as relações interpessoais legitimamente reguladas) que intersubjectivamente partilham no confronto com os mundos subjectivos/natureza interna de cada um (totalidade das vivências de cada um).

No que diz respeito à constituição do mundo da experiência, dois ‘níveis de realidade’ têm de ser distinguidos: as coisas ou os estados das coisas e as pessoas ou os estados que atribuímos às pessoas; a que correspondem diferentes modos de

experiência: a observação e a compreensão do sentido das manifestações simbólicas<sup>30</sup>; e dois tipos de acção: a acção instrumental (que envolve a manipulação da natureza e dos próprios indivíduos como forças de produção para atingir objectivos estabelecidos) e a acção comunicacional (através da qual os indivíduos interagem e constroem as expectativas recíprocas que tornam possível a vida em sociedade).

Os enunciados acerca das coisas ou dos estados das coisas só podem traduzir-se em orientações para a acção instrumental; os enunciados acerca das pessoas ou dos estados que atribuímos às pessoas (objectos simbólicos susceptíveis de compreensão) só podem traduzir-se em orientações para a acção comunicacional. Enquanto a acção instrumental responde a uma polaridade sujeito-objecto, a acção comunicacional corresponde à reciprocidade entre ‘ego’ e ‘alter’.

A interacção linguisticamente mediada vincula a fala e a acção de maneira que também a fala adopta o carácter de acções (actos de fala) e de regulações da acção (informações sobre a acção)<sup>31</sup>. Para uma teoria da acção, não interessa tanto o conteúdo

---

<sup>30</sup> “A experiência sensorial refere-se imediatamente a fragmentos da realidade, a experiência comunicacional só o faz de uma forma mediada” (Habermas, 1982a: 497). O observador coloca-se de frente para o mundo; o intérprete perspectiva-se como fazendo parte desse mesmo mundo. Trata-se da diferença entre o acesso directo por observação da realidade e o acesso comunicacionalmente mediado pela compreensão de uma manifestação acerca da realidade.

<sup>31</sup> A principal fonte de inspiração da teoria da acção comunicacional é a filosofia da linguagem, mais concretamente a teoria dos actos de fala. O ponto de partida é a situação de fala em que um falante e um ouvinte estão orientados para uma mútua compreensão recíproca.

A linguagem enquanto discurso assume uma dimensão eminentemente pragmática, é uma forma de acção, comprometida profundamente com a vida e com os homens. O valor pragmático das expressões está sintetizado naquilo que a filosofia analítica designa as forças ilocutória e perlocutória da linguagem: forças que projectam o discurso além do nível meramente constativo, conferindo-lhes capacidades performativas. O significado das expressões linguísticas apenas pode ser identificado por referência a situações de possível uso.

Austin, ao conceber a teoria dos actos de fala (1962), distingue entre actos locutório, ilocutório e perlocutório. Com os primeiros, o falante expressa estados de coisas, diz algo. Com os actos ilocutórios, o agente realiza uma acção dizendo algo. “Devido ao facto de o falante, ao efectuar um acto ilocutório, dizer simultaneamente aquilo que está a *fazer*, um ouvinte que compreenda o significado daquilo que é dito poderá desde logo identificar esse acto como uma acção específica” (Habermas, 1996: 157). O papel ilocutório fixa o modo em que se emprega uma oração: afirmação, promessa, ordem, confissão, etc. Com os actos perlocutórios, o falante procura causar um efeito sobre o ouvinte. Dizendo causa algo no mundo. A intenção comunicativa do falante e o objectivo ilocutório que procura conseguir derivam do significado manifesto do dito. “A componente ilocutória torna-se assim o *locus* de uma racionalidade que se apresenta como interligação estrutural entre as condições de validade, as pretensões de validade relativas às mesmas e as razões pelas quais estas últimas podem ser justificadas no discurso” (Habermas, 1996: 121-2).

Os efeitos perlocutórios produzem-se sempre que o falante actue orientando-se para o êxito e consequentemente vincule os actos de fala a intenções e os instrumentalize tendo em vista determinados fins. Esses efeitos indiciam a integração dos actos de fala em contextos de interacção estratégica. Daí que no entender de Habermas, a acção orientada para o entendimento tenha que ser equacionada somente à luz dos actos ilocutórios.

de um consenso, mas as condições formais da obtenção desse consenso, o sistema de regras de acordo com o qual se geram as situações de fala (constituindo-se este como o objecto de estudo da pragmática primeiro designada por universal e depois, a partir de 1979, assumida como formal, na medida em que se trata, como Habermas defende, da análise de determinados contextos de uso da linguagem e não da reconstrução da base de validade universal desse uso).

Os actos de fala expressam simultaneamente um conteúdo proposicional (um estado de coisas), asseguram uma relação interpessoal e manifestam a intenção do falante (vivências subjectivas). O indivíduo que se orienta pelo entendimento tem que manifestar explicitamente três pretensões de validade: a pretensão de que o enunciado que produz é verdadeiro; de que o acto de fala é justo na relação com o contexto normativo vigente e de que a intenção do falante coincide realmente com o que ele pensa<sup>32</sup>. “O falante pretende, pois, *verdade* para os enunciados ou para as pressuposições de existência, *justeza* para as acções legitimamente reguladas e para o seu contexto normativo e *sinceridade* para a manifestação das suas vivências subjectivas” (Habermas, 1981aI: 144). É precisamente a satisfação das pretensões de validade da verdade, da justeza e da sinceridade o que diferencia uma expressão bem sucedida de uma mera frase que gramaticalmente cumpre as exigências da compreensibilidade. Para produzir uma frase gramatical, o indivíduo apenas necessita de dominar o sistema de regras gramaticais e satisfazer a exigência que diz respeito à inteligibilidade. Trata-se da sua capacidade linguística, que pode ser analisada do ponto de vista linguístico. No entanto, quando se trata da capacidade de comunicar, a análise linguística mostra-se insuficiente e só a pragmática satisfaz essa necessidade. “Por ‘competência comunicativa’ entendemos a capacidade de um falante orientada para o

---

Para Austin, a força ilocutória de um acto de fala era a componente literalmente irracional desse acto. O conteúdo racional era monopolizado pelo conteúdo da frase declarativa. A concepção de Habermas pretende introduzir, além da verdade “objectiva”, a verdade subjectiva e a correcção normativa como conceitos fundadores da validade dos actos de fala. “O *locus* da racionalidade é assim transferido da componente proposicional para a componente ilocutória, deixando ao mesmo tempo as condições de validade de se fixar na proposição” (Habermas, 1996: 170).

O papel ilocutório é a componente que especifica que pretensão de validade coloca o falante com o seu enunciado, como a coloca e em defesa do que é que o faz. “Com a força ilocutória de um enunciado, o falante pode motivar o ouvinte a aceitar a oferta que o seu acto de fala proporciona e a contrair um vínculo racionalmente motivado” (Habermas, 1981aI: 358).

<sup>32</sup> Um falante, ao executar um acto de fala, estabelece uma relação pragmática com algo no mundo objectivo, no mundo social e no mundo subjectivo. “A acção comunicacional baseia-se num processo cooperativo de interpretação em que os participantes se referem *simultaneamente* a algo no mundo objectivo, no mundo social e no mundo subjectivo mesmo que na sua manifestação *só toquem* tematicamente *um* de entre estes três componentes” (Habermas, 1981aII: 171).

entendimento, de forma a poder conceber uma frase correctamente formulada em relação com a realidade” (Habermas, 1996: 50).

O que faz com que, na comunicação simbólica, as pretensões de validade dos actos de fala sejam tidas como verdadeiras, adequadas a um contexto aceite por falante e ouvinte, é a partilha com os nossos interlocutores de um Mundo da Vida comum - o universo simbólico das esferas socioculturais -, ou seja, a partilha de um conjunto de valores e crenças, traduzidos na linguagem e nas acções<sup>33</sup>. “Nos contextos da acção comunicacional só pode ser considerado capaz de responder pelos seus actos aquele que for capaz, como membro de uma comunidade de comunicação, de orientar a sua acção por pretensões de validade intersubjectivamente reconhecidas” (Habermas, 1981aI: 32/3). É ao nível simbólico da vida humana e da organização das sociedades que se verifica a estruturação da prática social através da comunicação e de acordo com princípios racionais e críticos. “As interacções fazem simultaneamente parte da comunicação na linguagem ordinária, não como um processo de experiência, mas como um *processo de comunicação*: em forma de acção comunicacional «constitui-se» a sociedade” (Habermas, 1982a: 361-2).

A tradição cultural garante que o sentido seja partilhado intersubjectivamente, ou seja, seja idêntico para uma comunidade de agentes. “A identidade de significados não remete para a negociação, mas serve como garantia da validade intersubjectiva” (Habermas, 1982a: 345). Essa identidade de significados deriva do reconhecimento intersubjectivo de regras.

Como vimos na análise proposta por G. H. Mead, a relação recíproca entre os indivíduos, que funda a validade intersubjectiva, exige uma reflexividade mútua da expectativa: os indivíduos têm que poder identificar e esperar a expectativa do outro, desde a sua própria posição e desde a posição do outro. Essa é a condição para que os indivíduos identifiquem a expectativa que objectivamente vem na regra e que faz com que possam partilhar o seu significado simbólico. A estas expectativas dá Habermas a designação de ‘intenções’, ou seja, as expectativas estruturadas pela via do sentido. “A relação intencional, peculiar à comunicação linguística, de representação de algo ou de

---

<sup>33</sup> O Mundo da Vida sustenta um saber de fundo que permanece não problemático no seu conjunto. Só a parte desse saber que os participantes na interacção utilizam e tematizam nas suas interpretações, é que é posta à prova. Habermas salienta que a estabilidade e a univocidade constituem-se como a excepção da prática comunicativa quotidiana, na medida em que as definições da situação vão acontecendo a partir um Mundo da Vida em constante reinterpretação (Habermas, 1981aI: 145).

entendimento *acerca* de algo constitui-se em função de um significado pragmático cuja validade intersubjectiva se estabelece em mútua reflexividade das expectativas de pelo menos dois indivíduos” (Habermas, 1982a: 347).

A reciprocidade dessa reflexão pressupõe o reconhecimento mútuo dos indivíduos, que, ao assumir as suas expectativas, constituem significados que podem partilhar. A auto reflexão é vinculada ao diálogo, na medida em que só no e através do diálogo se pode chegar à auto compreensão, os indivíduos só se constituem como falantes e agentes em actos dialógicos de reconhecimento recíproco.

“A comunicação através de significados idênticos exige um entendimento acerca de algo e um simultâneo entendimento acerca da validade intersubjectiva do entendido” (Habermas, 1982a: 347), estamos a falar de metacomunicação que acontece simultaneamente com a comunicação mediada pelo sentido. Já, em 1951, Gregory Bateson (1904-1980) e posteriormente os autores da chamada Escola de Palo Alto, chamava a atenção para o duplo aspecto da comunicação: “por um lado, a mensagem é uma afirmação ou relato sobre acontecimentos anteriores e por outro lado é uma ordem – uma causa ou estímulo para acontecimentos num momento posterior” (Ruesch/Bateson, 1951: 179). O aspecto ‘ordem’ da mensagem, ou ‘relação’ como Paul Watzlawick (1921-2007) posteriormente o denominou, é entendido como uma segunda mensagem que engloba a primeira e especifica como ela deve ser apreendida.

Habermas fala da dupla estrutura do discurso, ou seja, dois níveis de comunicação nos quais o falante e o ouvinte deverão em simultâneo chegar a um entendimento: o nível da intersubjectividade, do conteúdo performativo, no qual falante e ouvinte estabelecem a relação que lhes permite chegar a um entendimento mútuo e o nível do conteúdo proposicional, acerca do qual pretendem estabelecer o entendimento. “Correspondendo aos aspectos relacional e de conteúdo, do ponto de vista em que todas as expressões podem ser analisadas, existem então nos actos de fala (na forma-padrão) as componentes ilocutória e proposicional. O acto ilocutório fixa o sentido no qual o acto de fala é empregue, ao mesmo tempo que o acto-complemento determina o conteúdo que é compreendido ‘como algo...’ na função comunicativa especificada” (Habermas, 1996: 67). O falante e o ouvinte combinam a comunicação de um conteúdo com a metacomunicação (comunicação acerca do sentido no qual o conteúdo comunicado é utilizado) que exige uma atitude performativa aos participantes no acto de

comunicação no sentido de como o conteúdo deve ser compreendido. “A força ilocutória do acto de fala, que gera uma relação interpessoal legítima (ou ilegítima) entre os participantes, deriva da força vinculativa (*bindende Kraft*) das normas de acção (ou de avaliação) reconhecidas. Uma vez que um acto de fala é também uma acção, dá corpo a um padrão de relações já estabelecido. A validade de uma base normativa de instituições, funções e formas de vida socioculturalmente tornadas habituais (isto é, convenções) é sempre pressuposta” (Habermas, 1996: 82-3).

O acto de fala é bem sucedido se, por um lado, for compreensível e aceitável e por outro, aceite pelo ouvinte. No entanto, a aceitabilidade de um acto de fala depende do falante assumir o compromisso reconhecível de cumprir as obrigações típicas dos actos de fala (regra da sinceridade). A força ilocutória do acto de fala consiste nessa capacidade de levar o outro a agir na medida em que o compromisso assumido pelo falante é sincero. Este compromisso apela, salientando-a tematicamente, a uma das três pretensões de validade analisadas: com a pretensão de verdade, o falante assume a obrigação de fornecer fundamentos, com a pretensão de justeza de fornecer justificações e com a pretensão de sinceridade de demonstrar a sua fiabilidade.

A interacção só acontece, então, se os implicados chegam entre si a um acordo que depende das tomadas de postura (afirmativas ou negativas) relativas às pretensões de validade que potencialmente se apoiam em razões. “Compreendemos um acto de fala quando sabemos que tipos de razões o falante poderá invocar para convencer o ouvinte de que tem direito, em determinadas circunstâncias, de reclamar validade para os seus enunciados” (Habermas, 1996: 174). Sempre que essas razões são invocadas, e com base no terreno da acção orientada para o entendimento (a interacção), os interlocutores justificam as pretensões de validade através do discurso, dão uma razão mais ou menos plausível que justifica o facto de se terem comportado ou expressado de uma forma e não de outra (o processo de aprendizagem). A única força que deve prevalecer em tal discurso é ‘a força do melhor argumento’. “Nós, seres falíveis situados no mundo da vida, não temos possibilidade de nos aproximar da verdade por outras vias que não sejam as do discurso racional – e ao mesmo tempo aberto ao futuro” (Habermas, 2001: 46). Este discurso racional constitui-se como o último reduto de toda a justificação possível, na medida em que se não há base alguma para enunciados absolutamente evidentes e as pretensões de validade só podem examinar-se discursivamente, estamos

perante a revalorização da argumentação como prática que nos ‘convence’ da verdade de enunciados problemáticos e do público como instância crítica<sup>34</sup>, ou seja, do que podemos aceitar publicamente de forma racional. A suspeita de que ‘aqui não se está a argumentar’ surge quando os participantes ‘relevantes’ são excluídos, quando as contribuições ‘relevantes’ são reprimidas ou quando as tomadas de posição afirmativas ou negativas em relação às pretensões de validade são manipuladas ou condicionadas mediante outro tipo de influências, o que leva a perspectivar especificamente uma dinâmica: “uma pretensão de validade absoluta deve poder justificar-se em fóruns cada vez mais amplos, perante públicos cada vez mais extensos e competentes e sempre com novas objecções” (Habermas, 2001: 59). Habermas profetiza a ampliação de um mundo social, caracterizado pela inclusão contínua e progressiva de pretensões e pessoas estranhas e distantes, complementada pelo potencial crítico da auto superação e do descentramento.

### 3. 3. A situação de fala ‘idealizada’

Do quadro de análise decorrente, podemos destacar a teoria do consenso. O consenso caracteriza a forma genuína da comunicação, enquanto prática intercompreensiva de carácter racional. “A discussão ilimitada (não fechamento temático), a sua forma pública (não restrição dos participantes) e a racionalidade não são só princípios gerais que definem a prática comunicacional (e o consenso que ela é passível de gerar), mas também princípios do modelo político burguês que se pretendiam ver concretizados na forma de organização da sociedade moderna: o espaço público concebido segundo os ideais iluministas da liberdade e do progresso, vocacionado para a formação dos consensos que exprimem a vontade colectiva” (Esteves, 1998a: 44).

---

<sup>34</sup> “Na medida em que prosseguem a sua acção comunicacional quotidiana no nível reflexivo das pretensões de validade tematizadas, os participantes orientam-se sempre pelo objectivo do entendimento, já que um proponente só pode ganhar o jogo se *convencer* o seu oponente da legitimidade da sua pretensão de validade. A aceitabilidade racional do enunciado correspondente fundamenta-se na força de convicção do melhor argumento. Sobre esta questão, sobre qual dos argumentos é mais convincente, não é o discernimento particular que decide, mas as tomadas de posição fundadas no acordo racionalmente motivado de todos os que participam na prática pública do intercâmbio de razões” (Habermas, 2001: 54-5).



Outra ideia que podemos recuperar do interaccionismo simbólico de Mead e que fundamenta a teoria do consenso é a de que o indivíduo ao conseguir desencadear a mesma resposta no próprio e no outro fornece o contexto comum necessário à comunidade de significados. A sociedade é equacionada como um aglomerado de comportamentos cooperativos por parte dos seus membros e a cooperação consiste em ler as acções da outra pessoa e em responder de modo apropriado (noção de resposta mútua). O ideal da comunicação aconteceria quando o indivíduo se afectasse a si como afecta os outros. O significado do que se diz seria igual nele tal como nos outros. “Se a comunicação se pudesse realizar perfeitamente, existiria o tipo de democracia (...) em que cada indivíduo levaria em si a reacção que sabe que provoca na comunidade” (Mead, 1934: 336-7)<sup>35</sup>. Só a antecipação do diálogo idealizado como uma forma de vida a realizar num futuro garante o consenso que nos une de antemão. A noção de uma situação ideal de fala (*ideale Sprechsituation*) ajuda-nos a reclamar uma posição como sendo verdadeira ou falsa, certa ou errada, com base num Mundo de Vida intersubjectivamente partilhado. Representa a forma que a comunicação assume entre participantes certos da sua identidade e vontade e capazes de chegar a um mútuo entendimento sem invocar privilégios, o uso da força ou o emprego de estratégias manipulativas. Trata-se de um modelo necessário de comunicação pura que clarifica qual o uso da linguagem que é pressuposto adoptar de forma a atingir o entendimento; é como se antecipássemos uma forma pura de comunicação em que o consenso liberto de coerção é possível<sup>36</sup>.

Esta simetria requer que todos os potenciais participantes no discurso tenham a mesma oportunidade de empregar os actos de fala comunicacionais, ou seja, iniciar e perpetuar o discurso. Tenham a mesma oportunidade de empregar actos de fala expressivos, ou seja, expressar atitudes, sentimentos e intenções, serem sinceros nos seus argumentos. Tenham a mesma oportunidade de usar actos de fala regulativos; devem ambos invocar os argumentos apropriados ao contexto normativo em questão e proibir os argumentos que se lhe opõem. Tenham a mesma oportunidade de usar os

---

<sup>35</sup> “A sociedade organiza-se de acordo com o princípio de que qualquer indivíduo possuidor de certas características sociais tem o direito moral a esperar que os outros o apreciem e tratem de modo correspondente” (Goffman, 1959: 24).

<sup>36</sup> Como vimos anteriormente, o processo de alcançar o entendimento desenvolve-se em termos de satisfazer as pretensões de validade inerentes aos actos de fala. Este processo depende não só do uso cognitivo da linguagem (proposições), mas também do seu uso interactivo (contexto normativo) e do seu uso expressivo (confiança passada pelo falante).

actos de fala constativos, ou seja, prover interpretações e problematizar qualquer pretensão de validade de forma que nenhum ponto de vista seja excluído; os argumentos têm de ser fundamentados na realidade. O verdadeiro consenso distingue-se do falso se na base estiver a situação ideal de fala. Somente na medida em que a decisão é tomada devido à força do melhor argumento, se pode afirmar que a comunicação aconteceu livre do domínio.

O próprio Habermas tem consciência de que esta simetria não passa de uma situação ideal, na medida em que existem constrangimentos que interferem e hierarquizam as oportunidades dos participantes. O que é importante é supor a sua existência, ou seja, usá-la como um padrão racional contra o qual os discursos existentes podem ser julgados. “Sem possibilidades institucionalizadas de aprendizagem, os cidadãos serão ignorantes em vez de mais conhecedores, subordinados em vez de afirmativos, cínicos em vez de cooperativos e confusos em vez de cada vez mais despertados para os assuntos que afectam as suas vidas” (Forester, 1985: 273). O que remete para o facto de a ‘competência comunicativa’ ser algo passível de ser aprendido<sup>37</sup>.

Num Mundo da Vida assim racionalizado, os conflitos “não ficariam tapados por convicções que não são capazes de resistir à prova do discurso. (...) Esse mundo da vida possuiria uma transparência peculiar, porque só permitiria situações em que os actores adultos distinguiriam com igual clareza entre acções orientadas para o êxito e acções orientadas para o entendimento e entre atitudes empiricamente motivadas e tomadas de postura de afirmação ou negação motivadas racionalmente” (Habermas, 1981aII: 206).

---

<sup>37</sup> Em trabalhos desenvolvidos nas décadas de 80 e 90 do século passado, Habermas, em conjunto com Karl-Otto Apel, desenvolveu a ética discursiva, com o propósito de analisar precisamente estes processos de aprendizagem, quer a nível individual, quer a nível social. Como a linguagem é o elemento através do qual a racionalidade comunicacional adquire existência, são as regras que regulam os processos intersubjectivos de comunicação linguística que potenciam a universalidade da ética discursiva. Esta ética “pressupõe a existência do mundo social, cujo elemento distintivo são normas sócio-culturais e cuja validade é estabelecida, sobretudo em contextos de acção pós-convencionais, através de discussões na esfera pública” (Silva, 2002: 125).

## Capítulo II. A Esfera Pública Cultural

### 1. A esfera pública literária como precursora da esfera pública cultural

Antes de situarmos a emergência da esfera pública literária estudada por Habermas na obra *Mudança estrutural da esfera pública*, publicada em 1962, é fundamental situar esse fenómeno num processo histórico maior e que marcou em definitivo a sociedade ocidental dos últimos séculos. Estamos a referir-nos ao Iluminismo. É ele o processo de eclosão da racionalidade científica e dos princípios universais do juízo prático e estético.

Para Immanuel Kant (1724-1804), o Iluminismo é “a emancipação do homem do seu estado auto-imposto de imaturidade. A imaturidade é a incapacidade de usar a própria inteligência sem a orientação de outrem. Esta imaturidade é auto-imposta se a sua causa não é falta de inteligência, mas falta de decisão e coragem de usá-la sem a orientação de outrem” (Kant, 1784: 51). O acto de ousar usar a nossa vontade de forma inteligente é a essência da emancipação protagonizada pelas Luzes. ‘Preocupar-se em conhecer’ remove as condições que tinham mantido as pessoas num estado de imaturidade e o indivíduo afirma-se como pessoa, livre do medo da autoridade e do domínio externo. A emancipação representa uma noção de razão que se torna o modelo da autonomia individual, central à formação da identidade. Ela é um acto político e não exclusivamente cognitivo, na medida em que afastar a força e a repressão, que se posicionavam como barreiras ao uso da razão, é acima de tudo uma questão de usar a própria vontade de forma inteligente.

A ênfase de Kant na razão, na ciência e na possibilidade de uma aprendizagem disciplinada cognitivamente afirma o conhecimento como uma matéria de interesse universal, disponível para todos os seres racionais.

O Iluminismo, especialmente quando se tornou uma força política revolucionária, diversificou os interesses além da autonomia individual e da regra dos métodos racionais de descoberta e aprendizagem.

E é nesse contexto que a criação de uma esfera pública de debate e uma vontade pública baseada nesse debate se tornaram cruciais para o Iluminismo, bem como o

desenvolvimento de uma opinião pública esclarecida. “A emancipação social requer um conceito de razão que tem três características: o conhecimento tem de ser passível de auto-descoberta; esta descoberta acontece quando o pensamento se baseia nos princípios universais da razão; e a razão tem de ser pública” (Misgeld, 1985: 82). Ao adoptarmos os princípios universais da razão, sujeitamo-nos a procedimentos que todos os outros devem igualmente seguir. Independentemente do género e da posição que ocupam no processo de produção, todos os indivíduos têm que se submeter aos valores culturais. Têm que incorporá-los na sua vida e deixar que penetrem e iluminem a sua existência. O método científico foi encarado como o garante do acto de tornar as regras e os princípios públicos, logo universais. “O Iluminismo não exige mais do que liberdade. E a liberdade em questão é a mais inofensiva de todas, a liberdade de fazer uso público da razão em todos os domínios” (Kant, 1784: 53).

Toda uma nova dialéctica de princípios universais e individualidade surge.

A esfera pública literária<sup>38</sup> (um espaço público cultural/artístico englobando a literatura mas também domínios como a música, a pintura, a filosofia/discussão das ideias), estudada por Habermas, irrompe no mesmo século em que Kant promove a enunciação pública dos raciocínios na religião, nas ciências e nas artes e emerge como uma esfera pública sem configuração política<sup>39</sup>. A subjectividade que advém da esfera íntima da família patriarcal proporciona a constituição de um espaço em que o raciocínio crítico é publicamente partilhado e que deriva de um processo de autocompreensão das pessoas privadas em relação às experiências da sua própria privacidade<sup>40</sup>. Contrariamente ao que acontecia na Grécia Antiga, é na esfera privada

---

<sup>38</sup> A designação de esfera pública literária refere-se essencialmente a uma certa forma de mediação das práticas culturais e artísticas: pela escrita; o uso público da razão neste âmbito passa, pois, pela discursivização da experiência, sob a forma privilegiada da escrita (texto) – de uma razão exercitada pela escrita e pela leitura.

<sup>39</sup> Como o próprio Habermas defende terá sido a Revolução Francesa a responsável pela politização da esfera pública que tinha emergido da cultura e das artes, mas ao mesmo tempo lança a ligação prestigiante do Estado à cultura, é ele o responsável por facilitar o acesso de qualquer pessoa à cultura.

<sup>40</sup> A vivência da privacidade está dissociada da coacção social; a autonomia privada exerce-se independentemente do domínio do mercado regulador e coercivo, o que confere à família burguesa a consciência que tem de si própria. O puro ou simplesmente ‘humano’ é essa interioridade que se desenvolve segundo leis próprias e livre de finalidades externas. “Na esfera da intimidade da pequena família, as pessoas privadas consideram-se independentes também em relação à esfera privada das suas actividades económicas – exactamente como pessoas que podem estabelecer relações «puramente humanas»” (Habermas, 1962: 65).

O papel da literatura em todo este processo é fundamental, na medida em que o leitor participa na acção do romance na medida em que essa acção substitui a sua própria e além disso tem a possibilidade de discutir publicamente sobre o que leu. “Os romances e as memórias, dado explorarem a ‘vida interior’ dos

que o indivíduo é livre e ao comunicar com o outro na esfera pública do mundo das letras, confirma a sua subjectividade bem como a do outro, subjectividades que emergem das suas esferas de intimidade. A subjectividade burguesa é essencialmente intersubjectividade, ou como Habermas a designa, orientada para o público.

Esses encontros, por constituírem uma ameaça a uma qualquer relação de poder, permanecem secretos. “A reunião das pessoas privadas num público é antecipada em segredo, uma esfera pública antecipada ainda grandemente com exclusão da publicidade” (Habermas, 1962: 50).

A cidade é por excelência o espaço que abriga uma primeira esfera pública literária que encontra as suas instituições nos cafés, nos salões e nos clubes e onde a literatura se legitima. Uma nova obra teria de ser discutida primeiramente nesse fórum antes de ser editada. “Tal como na Grécia antiga, também na emergente Europa moderna, a esfera pública se constituiu acima de tudo pelo *medium* da fala, na contraposição de argumentos, opiniões e pontos de vista diferentes através do intercâmbio dialógico de palavras faladas num espaço partilhado” (Thompson, 1996: 10).

Independentemente da natureza dos salões e dos cafés, todos esses espaços tendem a organizar permanentemente a discussão entre pessoas privadas. Uma série de critérios institucionais parecem atravessá-los: é exigida uma espécie de sociabilidade que pressupõe a igualdade de status e em que a autoridade do argumento fala mais alto do que qualquer hierarquia social; em segundo lugar, torna-se possível problematizar uma série de áreas que até então não eram consideradas questionáveis (à medida que as obras filosóficas e literárias, as obras de arte em geral, são produzidas para e circulam no mercado, esses bens culturais transformam-se em mercadorias e tornam-se, por princípio, acessíveis a todos; as pessoas privadas têm oportunidade de conversar sobre algo que até então permanecia sagrado em virtude da não-discursivização promover a sua própria autoridade<sup>41</sup>); em terceiro lugar, esse mesmo processo que transforma a arte em mercadoria e conseqüentemente em algo questionável leva à abertura do leque de públicos (constituídos por pessoas privadas que, enquanto leitores, ouvintes e

---

indivíduos e das personagens, ofereciam novas formas de vida’ interior’ subjectiva” (Crossley/Roberts, 2004: 3).

<sup>41</sup> Só no século XVIII é que ‘arte’ e ‘cultura’ passam a ter o seu significado moderno como uma esfera autónoma da reprodução da vida social.

espectadores, se apropriam dos objectos em discussão). As questões focadas tornam-se gerais não só no sentido da sua relevância, mas também da sua acessibilidade: todos devem poder participar e a discussão torna-se um meio de apropriação. Os critérios institucionais da esfera pública literária promovem a qualidade do discurso e a quantidade de participação. “Onde o público se estabelece como grupo fixo de interlocutores, ele não se coloca como equivalente ao *grande* público, mas reivindica aparecer de algum modo como seu porta-voz, talvez até como seu educador. Aparecer em seu nome e até mesmo representá-lo – eis a nova configuração da representação burguesa” (Habermas, 1962: 53).

A arte, como não tem a função de representação social, torna-se um objecto de livre escolha e de múltiplas tendências. O gosto expressa-se pelo juízo de pessoas sem nenhuma competência em especial, na medida em que no público qualquer um pode reivindicar competência<sup>42</sup>.

Até à emergência da esfera pública literária, existia um conjunto de entendidos que ligava a competência do especialista a privilégios sociais – a pintura, por exemplo, era direccionada aos coleccionadores especializados da nobreza; com a abertura do sector ao mercado, também o artista se vê obrigado a trabalhar para esse mesmo mercado.

O papel da crítica de arte na autonomização desta esfera da experiência é fundamental. À medida que um número cada vez maior de pessoas entra em contacto com as obras de arte, a função dos ditos entendidos torna-se dispensável; essa função passa a ser assumida pela crítica profissional. É nas instâncias dessa crítica que se organiza o juízo leigo do público. O crítico ou ‘árbitro das artes’ assume-se como mandatário do público e como seu pedagogo. Enquanto porta-vozes do público, “não reconhecem nenhuma outra autoridade senão a do argumento e sentem-se solidários com todos aqueles que se deixam convencer por argumentos” (Habermas, 1962: 57).

---

<sup>42</sup> Historicamente, a mediatização das relações sociais e das formas da experiência levadas a cabo pelo espaço público é feita de forma gradual. O primeiro domínio a ser incorporado foi o da ‘cultura culta’ e as artes, visando aí os públicos estabelecer critérios de legitimação estética (a legitimidade do gosto). Desde a Crítica da Faculdade do Juízo de Kant que a faculdade da razão (entendimento) é associada à sensibilidade (gosto). Daí que a mediatização das relações sociais e das formas da experiência parta de um conceito de razão que contempla as suas diferentes dimensões ao nível do comportamento humano, “a razão aberta ao diálogo com os sentimentos e as paixões, de onde retira a sua força vital e a capacidade de rejuvenescimento permanente” (Esteves, 1998a: 12). Não se trata de uma razão por oposição ao sentimento, mas do primado da escolha, no sentido de que emana da paixão e da vontade, situadas no interior da razão.

É em pleno século XVIII que os jornais se assumem como instrumento da crítica de arte institucionalizada. Só mediante a apropriação crítica das artes é que o público se esclarece. Se, num primeiro momento, as discussões tidas nos cafés e nos salões derivavam da apresentação pública das próprias obras, com a emergência da imprensa consagrada à arte e à crítica cultural são os artigos de jornal que se tornam objecto de discussão.

Muitos dos artigos publicados à época mantêm a forma de diálogo, testemunhando a proximidade à palavra falada. Apesar de ter havido uma transferência para um outro meio de comunicação, é a partir da leitura que se continua a ingressar no meio de sempre, ou seja, a conversa.

As camadas burguesas constituem a esfera pública de uma argumentação literária que se emancipou dos cafés e dos salões e passa a manter-se reunida através da instância mediadora da imprensa e da crítica profissional.

O conceito de público moderno começa por se formar e adquirir realidade objectiva no domínio artístico-literário, designando o conjunto dos destinatários, consumidores e críticos das obras de arte; dá aí lugar à emergência de novos espaços de sociabilidade, onde os públicos se formam e actuam. Tanto os participantes como os próprios espaços físicos que dão forma às primeiras experiências modernas do Público têm origem, como vimos, nas cidades: são uma manifestação da vitalidade das novas urbes e da experiência da vida urbana, em contraste com a posição que até então tinha sido desempenhada pela Corte. No entanto, ela pode ser sempre entendida como embrionária da arte de apresentar publicamente as opiniões, na medida em que os herdeiros da aristocracia da corte em contacto com os intelectuais burgueses transformaram as suas conversas em abertas críticas. “Com efeito, a individualização das experiências no quadro da ‘família restrita’ caminhou a par com a autonomização da produção cultural face à corte e à Igreja e com o aparecimento de um mercado de bens culturais destinado à satisfação das classes médias bem sucedidas” (Alves, 2005: 86).

Como resultado destas primeiras experiências do público, destas formas peculiares de exercício da subjectividade e de afirmação da individualidade, rapidamente os domínios de vida que são objecto de discussão no espaço público e que mobilizam a opinião pública registam um alargamento.

A realidade social que dá pelo nome de ‘público’ concretiza-se na sequência do desenvolvimento de correntes de opinião que associam os espíritos e as consciências: o público promove a convicção partilhada de uma mesma ideia ou vontade por parte de um grande número de pessoas. A mediatização desta realidade social decorre do facto de a sua constituição não exigir a proximidade física das pessoas, dispensa a presença directa dos membros do público uns perante os outros, apesar de a experiência do público só poder constituir-se após a experiência prévia de uma certa forma de influência recíproca imediata, estabelecida em contactos sociais intensos<sup>43</sup>.

A mediação simbólica que se observa no interior do próprio público é constituída a partir de uma outra, prévia e mais fundamental: a mediação entre público e privado. A cultura, mais especificamente a literatura, foi então o domínio que deu forma aos critérios modernos do Público e do Privado. “Enfatizar a natureza pública da esfera cultural é extremamente importante na medida em que os teóricos da ciência política tendem a marginalizar as questões culturais (especialmente as estéticas) considerando-as privadas, pessoais e ‘nem verdadeiras nem falsas’, e por isso irrelevantes no processo de tomada de decisão” (Hohendahl, 1992: 108).

## 1. 2. O papel da família

À medida que o Estado e a sociedade civil se interpenetram, a instituição da família perde relevância no seio dos processos de reprodução social; torna-se cada vez mais privada, enquanto o mundo do trabalho e da organização se tornam cada vez mais públicos. Emerge uma nova atitude para com o trabalho. Antes as diferenças eram entre os que trabalhavam na esfera privada própria e os que tinham de trabalhar na esfera privada de outrem; essas diferenças dissipam-se quando se começa a falar de ‘relações de serviço’, relações que ligam os empregados a organizações mais do que a pessoas.

Com o aparecimento da grande empresa, surge também um novo tipo de formação social, uma formação social neutra que domina a organização do trabalho

---

<sup>43</sup> Os públicos criam uma forma original de divisão das sociedades: a divisão simbólica, fundada em motivos e convicções. Este carácter simbólico dos públicos confere-lhes grande homogeneidade e uma forma duradoura: as suas motivações não são materiais e a sua mobilização não tem por base a paixão ou meramente a acção. O que une e mantém reunidos os membros de um público é a comunhão de ideias partilhadas e, acima de tudo, a consciência dessa comunhão.



social. As organizações privadas passam a assumir uma série de funções que, originalmente, eram preenchidas pelas instituições públicas.

“Comparada com a empresa privada típica do século XIX, a esfera profissional evolui para um sector quase-público frente a uma esfera privada reduzida à família; hoje, o tempo não ocupado pelas actividades profissionais delimita exactamente a ‘reserva’ do privado, enquanto que com o trabalho profissional começa o ‘serviço’” (Habermas, 1962: 183).

A esfera profissional autonomiza-se na mesma medida que a família se recolhe a si. A mudança estrutural da família é caracterizada pela progressiva separação entre si própria e o contexto funcional do trabalho social mais do que pela perda das funções produtivas em detrimento das funções consumistas. A propriedade familiar dissolve-se na renda individual. A redução da propriedade familiar aos rendimentos de cada um dos seus membros rouba à família a possibilidade de cuidar de si no caso de uma emergência ou garantir a própria velhice.

O desemprego, a doença, a velhice e a morte começam em parte a ser cobertos pelas garantias sociais do Estado; a eles correspondem prestações fundamentais, normalmente em forma de descontos salariais.

Nos nossos dias, o membro individual da família é assegurado publicamente e não já como outrora em que a família burguesa tinha de se sustentar como risco privado.

A compensação socio-política pela perda quase total do que era a base da propriedade familiar estende-se além das ajudas materiais dos rendimentos, a ajudas a funções existenciais, como criar e educar filhos, protecção, acompanhamento e guia, funções elementares da tradição e orientação familiares.

Também a família é desprivatizada através das garantias públicas do seu status. Falamos do momento em que a família se desenvolve no sentido de se tornar consumidora de rendimentos e de tempos livres, beneficiária das indemnizações e ajudas garantidas pelo poder público. Surge a ilusão de que a privacidade se intensifica numa esfera íntima reduzida afinal ao sector do consumo da pequena família.

Paralelamente à perda das suas tarefas económicas, a família perde completamente a força para a interiorização pessoal que tinha servido como motor das

primeiras esferas públicas literárias. Os membros individuais da família passam a ser socializados por instâncias extra-familiares, pela própria sociedade.

Este esvaziamento da esfera familiar íntima encontra a sua expressão arquitectónica na construção de prédios e de grandes áreas urbanizadas. A perda da esfera privada e um acesso seguro à esfera pública são hoje traços característicos do modo de vida urbano. A esfera privada não está espacialmente garantida, tal como não está um espaço livre para os contactos e as comunicações públicas que poderiam elevar as pessoas privadas a um público. Se os membros da esfera pública se limitam a ficar lado a lado, então o público transforma-se em massa.

“À medida que as pessoas privadas abandonam os seus papéis obrigatórios de proprietários e se recolhem ao espaço livre de obrigações do tempo de lazer, acabam por cair imediatamente sob a influência de instâncias semi-públicas, sem a protecção de um espaço familiar intrínseco institucionalmente garantido. O comportamento durante o tempo de lazer é a chave para a ‘privacidade sob holofotes’ das novas esferas, para a desinteriorização da interioridade declarada. O que hoje se delimita como sector do tempo de lazer ante uma esfera autonomizada da profissão assume tendencialmente o espaço daquela esfera pública literária que, outrora, era a referência da subjectividade formada na esfera íntima da família burguesa” (Habermas, 1962: 189). A família perde entre outras a função de um ‘círculo de propaganda literária’.

O modelo da esfera pública burguesa contava com a separação rígida entre sector público e sector privado; dava conta de uma esfera pública constituída por pessoas privadas reunidas num público, que fazia a mediação entre o Estado e as necessidades da sociedade e que era mantida ela mesma no sector privado. À medida que o sector público se imbrica com o sector privado, à medida que o desenvolvimento do capitalismo origina contradições económicas que se reflectem em problemas sociais, este modelo torna-se inútil. Surge uma esfera social repolitizada que não pode ser incluída nem na categoria do público nem do privado. Neste sector intermédio interpenetram-se os sectores estatizados da sociedade e os sectores socializados do Estado sem a mediação das pessoas privadas que pensam criticamente, o discurso perde o seu carácter de uma discussão livre do domínio. O público cede essa tarefa a outras instituições. O processo, politicamente relevante, do exercício e do reequilíbrio dos poderes transcorre directamente entre as administrações privadas, as associações, os

partidos e a administração pública; o público enquanto tal só esporadicamente é inserido neste circuito do poder e apenas para que o aclame. A componente essencial da esfera pública, o princípio da liberdade sem coerção, parece ameaçada e dá-se a desintegração estrutural da esfera pública liberal<sup>44</sup>.

## 2. A ‘mudança estrutural’ da esfera pública

As transformações ocorridas a partir de meados do séc. XIX conduzem, em traços gerais, ao figurino contemporâneo do espaço público e da opinião pública – refuncionalizados, ‘refeudalizados’. Entre o momento da emergência da modernidade e a actualidade não há uma continuidade linear.

Este processo de reconfiguração contemporânea do espaço público decorre de um outro em que na transição do capitalismo liberal para o capitalismo organizado, o Estado deixou de se limitar a assegurar as condições gerais da produção, para passar a intervir de uma forma activa, o que intensificou a necessidade de legitimação. No entanto, para que a contradição que existe entre a produção administrativamente socializada e um modo de apropriação e emprego da mais-valia que continua privado (disposição privada sobre os meios de produção) não chegue a ser tematizada, “o sistema administrativo deve alcançar uma autonomia suficiente em relação à formação da vontade legitimante. As instituições e os procedimentos da democracia formal foram desenhados para que as decisões do governo possam ser adoptadas com relativa independência dos motivos definidos pelos cidadãos” (Habermas, 1973: 73). Trata-se de um processo de legitimação que evita a participação e despolitiza a esfera do ‘público’. Os assuntos da vida social deixam de ser conduzidos de acordo com as regras de uma tomada de decisão racional e discursiva. “A esfera pública política do estado social é caracterizada por um enfraquecimento das suas funções críticas” (Habermas, 1964: 55).

---

<sup>44</sup> Esta perspectiva cedeu mais tarde o lugar à reformulação de que estes problemas desencadeiam crises de legitimação, racionalidade e motivação nos sistemas económico, político e sociocultural. A falta de participação é compensada na vida profissional, pelas possibilidades que se abrem ao consumo e pela segurança social, o que antes era visto como uma intrusão do Estado nos assuntos privados, passou a servir como base de legitimação. As crises de legitimação podem surgir de disfunções nos sistemas político e cultural (Habermas, 1973).

“As teorias políticas da revolução burguesa ainda exigiam a participação activa dos cidadãos na formação da vontade democraticamente organizada. No entanto, as democracias burguesas de velho ou de novo tipo requerem, como complemento, uma cultura política que elimine das suas ideologias as expectativas de participação, e as substitua por modelos autoritários retirados do património das tradições pré-burguesas” (Habermas, 1973: 134-5). O cidadão transforma-se em cliente ou consumidor de serviços, dependente do Estado Social. Os indivíduos perdem a independência essencial ao desempenho de qualquer cidadão.

A este processo não é alheio o aparecimento de formas tecnologicamente mediatizadas de comunicação pública. Com elas, a visibilidade dos domínios do público e do privado modifica-se, deixando de estar associada à partilha de um espaço físico.

“Hoje os jornais e as revistas, a rádio e a televisão são os media da esfera pública” (Habermas, 1964: 49), são o principal instrumento de transmissão do discurso político e o próprio espaço do exercício e da formação da opinião pública, assumindo-se nessa medida como verdadeira instância de socialização em matérias relativas à formação cívica e política dos cidadãos.

No entanto, o conteúdo concreto do espaço público é condicionado pela forma como as mensagens dos media são reapropriadas pelos agentes sociais no contexto da sua vida quotidiana. As mensagens mediáticas raramente valem só por si: elas são objecto de reelaborações discursivas ao nível da recepção que as reconduzem ao discurso público – o discurso que flui na comunicação quotidiana. Estamos perante uma comunidade de públicos, em que os órgãos de comunicação de massa ampliam e animam o meio de comunicação fundamental, a discussão.

A par das formas espectaculares, que as novas tecnologias proporcionam, circulam também as formas discursivas convencionais, disponíveis em articulações racionais que podem dar lugar a processos de esclarecimento. Apesar da crise da comunicação pública que caracteriza as sociedades contemporâneas, Habermas continua a promover a força do melhor argumento e a reafirmar as propriedades curativas do discurso.

### 3. A perspectiva da Teoria Crítica sobre a esfera pública cultural do século XX

A ‘indústria cultural’, termo introduzido por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) na obra *Dialéctica do Iluminismo*, publicada em 1944, “o seu mais negro e nihilístico livro” (Habermas, 1982b: 13), dá conta do processo de dessublimação desencadeado pelos padrões de consumo cultural massificado e em que no lugar da esfera pública literária surge o sector pseudo-público ou aparentemente privado do ‘consumismo cultural’. “O assim chamado *modus vivendi* fora do serviço é apolítico já porque, inserido no ciclo da produção e do consumo, não é capaz de constituir um mundo emancipado do que é imediatamente necessário à vida. Se o tempo de lazer permanece preso ao tempo de trabalho como seu suplemento, nele só pode ter continuidade a prossecução dos negócios privados de cada um, sem poder converter-se na comunicação pública das pessoas privadas entre si” (Habermas, 1962: 190)<sup>45</sup>.

Se as leis do mercado, que dominam a esfera do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social, também penetram a esfera reservada às pessoas privadas enquanto público, o raciocínio tende a converter-se em consumo e o contexto da comunicação pública dissolve-se nos actos estereotipados da recepção isolada. “O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; em vez do prazer, o que se procura é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não tornar-se um conhecedor” (Adorno/Horkheimer, 1944: 148).

Os produtos da indústria cultural, divulgados publicamente através dos meios de comunicação de massa, provocam na consciência dos consumidores a aparência da privacidade burguesa. “Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (Adorno/Horkheimer, 1944: 114). O que está em questão é a substituição do princípio da originalidade pelo princípio da reproduzibilidade (que convida à apropriação).

A autonomia das pessoas privadas, que já não se fundamenta na capacidade de dispor da propriedade privada, só poderia ser realizada como uma autonomia derivada

---

<sup>45</sup> É importante salientar que em 1962, ano da publicação da obra *Mudança estrutural da esfera pública*, Habermas ainda partilhava alguns dos postulados da Escola de Frankfurt, nomeadamente o facto de a cultura ser alvo de estratégias de manipulação que a afastavam do espírito e da fruição.

das garantias públicas se os homens como cidadãos consagrassem a sua autonomia privada numa esfera pública politicamente activa. Nas condições dadas, não se pode esperar tal resolução.

“O âmbito íntimo desprivatizado é esvaziado jornalisticamente, uma pseudo-esfera pública é reunida numa zona de ‘confiança’ de uma espécie de super-família” (Habermas, 1962: 192).

A discussão entre indivíduos em sociedade cede lugar a actividades de grupo mais ou menos obrigatórias. A estas falta a força específica da instituição, que anteriormente assegurava os contactos sociais e funcionava como base da comunicação pública – em torno das actividades de grupo não se forma nenhum público. “A esfera pública da sociedade actual não admite nenhuma acusação perceptível em cujo tom os bons entendedores não vislumbrem a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilia” (Adorno/Horkheimer, 1944: 124).

O público consumidor de cultura ocupa o seu tempo de lazer num clima social em que não precisa de encontrar nenhuma continuidade em discussões, “divertir-se significa estar de acordo” (Adorno/Horkheimer, 1944: 135), contrariamente às discussões do público que começou por pensar a cultura e que estavam intimamente ligadas à leitura das obras que se fazia na esfera privada caseira. “Actualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa de ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude da sua própria constituição objectiva” (Adorno/Horkheimer, 1944: 119). Com a forma não partilhada da assimilação também se perde a comunicação pública sobre o assimilado.

O consumismo cultural desenvolve-se à margem dos públicos tradicionais (os círculos de cultura que dinamizavam tanto a produção como a recepção das obras de arte), passando antes a objectivar uma massa, definida exclusivamente pela sua capacidade aquisitiva de bens; com esta viragem, a dinâmica cultural adquire uma nova razão de ser fundamental: o valor mercantil. Da produção ao consumo, todo o ciclo cultural se desenvolve segundo os padrões consumistas e passa a estar subordinado à lógica do lucro. “A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofónica em face da indústria eléctrica, ou a do cinema relativamente aos bancos,

caracteriza a esfera inteira, cujos sectores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama económica” (Adorno/Horkheimer, 1944: 115).

A cultura de massa recebe o seu nome exactamente por conformar-se às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, em vez de, inversamente, formar o público. A grande massa é vista segundo um padrão de negatividade, ela é constituída pelos incultos, não instruídos e não cultivados.

Walter Benjamin (1892-1940), outro dos autores da chamada Escola de Frankfurt, contrasta o acto de contemplação, característico do observador enquanto indivíduo isolado, à distração, marcada pela recepção colectiva de estímulos externos. “Quando a arte é autónoma, está orientada para o prazer individual; depois da perda da sua aura, orienta-se para a recepção de massas” (Habermas, 1979: 34)<sup>46</sup>.

No entendimento que Adorno nos oferece da indústria cultural, “as massas não são o factor primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas o seu objecto” (Adorno, 1987: 288). Estaríamos a assistir “à dissolução das clivagens classistas, regionais, sexuais, étnicas, etc., pela força de um consumo nivelador, baseado no mínimo denominador comum de gostos e atitudes” (Lopes, 2000: 52).

As funções do mercado neste processo são claras: à medida que permite ao público o acesso a bens culturais cada vez mais baratos, facilita economicamente o

---

<sup>46</sup> O tipo específico de recepção num estado de distração dispersa a atenção tradicionalmente requerida para as obras de arte investidas de aura.

A perda da aura é associada à revolução nas técnicas de reprodução. Uma forma repetida substitui a forma única da obra de arte autónoma e assim destrói a sua aura. O distanciamento e a originalidade, que outrora formavam a aura da obra de arte, ter-se-ão igualmente perdido.

Benjamin, seguindo a tradição de autores como Georg Simmel e Georg Lukács, interpreta a cultura como um tema primordialmente estético. As formas económicas e políticas modernas transformaram a realidade em aparência estética.

A teoria estética não pode proporcionar qualquer compensação no que diz respeito à alienação da vida moderna, uma vez que grande parte dessa alienação assume, precisamente, uma forma estética. A moderna relação bens-consumo é entendida como “algo que actua no sentido de diluir as tensões e os conflitos políticos, adormecendo as consciências e substituindo os sonhos sonhados por desejos realizados” (Turner, 1996: 352). A reconstrução da vida social a partir da manifestação estética e do espectáculo substitui a racionalidade pela sensação e a oposição crítica pela conformidade das massas, o que Benjamin designa como a ‘estetização do político’. É lamentável ter-se perdido uma certa tensão, de que Benjamin é responsável, no que diz respeito à forma como a geração de Frankfurt encara o processo de massificação da cultura (para Benjamin, como é sabido, um processo não inteiramente – ou necessariamente/inevitavelmente – negativo).

acesso a um público cada vez maior; se adapta o conteúdo dos bens culturais às próprias necessidades, também facilita psicologicamente o acesso a um maior número de pessoas. À medida que a cultura se torna mercadoria, ela tendencialmente afasta-se dos momentos em que a recepção exige uma certa escolarização, o que coloca a comercialização dos bens culturais numa proporção inversa à sua complexidade. “A intimidade com a cultura exercita o espírito, enquanto que o consumo da cultura de massas não deixa rastros: ele transmite uma espécie de experiência que não acumula, mas faz regredir” (Habermas, 1962: 196-7). Transitou-se do discurso cultural para o consumo, de uma cultura claramente separada do mercado para um produto de entretenimento consumido nos tempos livres.

Este processo delimita claramente um núcleo preciso de interesses sociais (e de interessados): os interesses económicos que podem estender a sua actividade social (e as possibilidades de obtenção de benefícios) a um domínio até então quase incólume à lógica mercantil. Esta ‘produtividade’ da cultura delimita interesses particulares precisos. O interesse colectivo sai sacrificado, na medida em que a mercantilização dos bens culturais implica a erosão das estruturas da comunicação próprias ao universo simbólico: as experiências da troca subjectiva, da inovação, da comunhão de sentimentos, todos estes traços que conferem à experiência estética um carácter comunicacional foram postos em causa, pela sua ‘improdutividade’ e irrelevância para a lógica consumista dos bens culturais. “O princípio impõe que todas as necessidades sejam apresentadas (ao consumidor) como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objecto da indústria cultural” (Adorno/Horkheimer, 1944: 133).

O termo ‘cultura’, nestas condições, passa a estar carregado de mal-entendidos: o que é partilhado no consumismo cultural não é já a cultura, não é um saber próprio no verdadeiro sentido do termo, mas apenas um conjunto vago de signos e referências, ‘simulacros’ de arte, música e literatura, reciclados ao ritmo da moda e aglutinados apenas em função do critério de partilha pelo maior número de pessoas (Baudrillard, 1970)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> A invasão constante do comércio a todas as áreas da vida social, durante a última metade do século XX, produziu uma explosão da cultura no domínio social, o que fez com que os valores pertencentes à esfera da cultura se sobrepusessem aos principais processos e valores económicos. O que tem mais importância



Um outro fenómeno que caracteriza o consumismo cultural é a edição de livros de bolso, em grandes tiragens, dos clássicos da literatura. “A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara” (Adorno/Horkheimer, 1944: 150).

A questão que se coloca, e à semelhança do que constitui na actualidade o fenómeno da descentralização das actividades culturais, é até que ponto o tornar acessível exercita efectivamente o espírito.

A descentralização pode emprestar às actividades culturais um carácter de mercadoria voltada para o consumo rápido e para o desgaste imediato e ao mercado uma função emancipadora de uma facilitação exclusivamente económica do acesso: de um modo geral, tal como o conteúdo das obras literárias continua por alcançar se depender exclusivamente das leis de difusão imanentes às grandes tiragens, também os espectáculos podem estar a ser consumidos e não a constituir uma experiência acumulada.

Os teóricos da Escola de Frankfurt também têm uma ideia clara em relação ao papel dos media e concretamente defendem que eles cativam o público enquanto ouvinte ou espectador, mas ao mesmo tempo tiram-lhe a distância da ‘emancipação’, ou seja, a oportunidade de poder dizer e contradizer. O raciocínio de um público-leitor dá tendencialmente lugar à troca de gostos e preferências dos consumidores. Em geral, a família, o grupo das pessoas com a mesma idade, os colegas do local de trabalho e a vizinhança são o foco desse conjunto de opiniões movidas de fora para dentro.

O mundo criado pelos meios de comunicação de massa só aparentemente é esfera pública; a integridade da esfera privada que a esfera pública garante aos seus consumidores também é ilusória. O público está fragmentado em minorias de especialistas que não pensam publicamente e numa grande massa de consumidores. Perde-se a forma de comunicação específica de um público.

---

é a força reguladora e autónoma das linguagens e dos códigos capazes de produzir e fazer circular os valores. A sociedade de consumo esteticiza as experiências e os objectos; ao ser sustentada pela sobreprodução e não pela escassez, o consumidor é integrado numa dinâmica de necessidades e de produção de necessidades.

A esfera pública cedeu o lugar à indústria cultural, a imprensa enquanto meio potencial de promoção do diálogo público foi destronada pelos mass media, profundamente imiscuídos numa estrutura de dominação que se expandiu da esfera da produção para todos os aspectos da vida social. Foram capazes de produzir um consenso ideológico de tal forma consistente que a possibilidade de oposição à estrutura da sociedade se tornou extremamente problemática. Os media tornaram-se produtores da ‘consciência de uma única dimensão’, tal como Herbert Marcuse (1898-1979) fez notar, na medida em que aceita a ordem social existente como definindo os limites de racionalidade e pretende unicamente reflectir essa ordem, rejeitando qualquer tentativa de falar de valores ou possibilidades além dela, considerando-as sem sentido. Do discurso político é excluída qualquer discussão sobre os fins da política pública. O retrato da política é desenhado como um assunto da administração ou como alguma luta pessoal pelo poder e não, como diria Habermas, como um processo de ‘formação da vontade colectiva’, ou seja, como um processo em que os cidadãos têm de estar envolvidos. A mensagem que lhes é passada pura e simplesmente os exclui de qualquer desempenho enquanto cidadãos.

O aparecimento dos media comerciais fez com que a descentralização que caracterizou os primeiros dias da imprensa voltasse à estaca zero, a informação política foi centralizada sob o controlo de instituições estabelecidas, no entanto essas instituições são muito diferentes das que regularam o discurso político antes do advento dos jornais. O resultado é a ruptura da ligação entre a imprensa e o público activo. Se antes se convidava o leitor a participar no debate e na acção políticas, agora oferece-se um ‘state of the art’ do próprio mundo dirigido a um público que não se reconhece, na medida em que está excluído, ausente.

Por outro lado, a ‘cultura’ difundida através dos meios de comunicação de massa é uma cultura de integração: integra informação e raciocínio, formas publicitárias com formas literárias. A esfera pública assume funções de propaganda: quanto mais ela pode ser utilizada como meio de influir política e economicamente, mais apolítica ela se torna e mais aparenta estar privatizada.

O espaço social das decisões privadas passa por um processo de esvaziamento ligado à propaganda económica e política veiculada pelos meios de comunicação de

massa, em que o consumo cultural fica ao serviço dessa propaganda. A esfera pública crítica é absorvida pela esfera pública do consumismo cultural.

Não quer dizer que paralelamente a este processo não existam pessoas isoladas que ainda procuram formar literariamente a sua opinião; elas existem, mas apesar de disporem de uma opinião capaz de se tornar pública, ela é de facto não-pública na medida em que circula num meio relativamente restrito. É a esfera da comunicação de uma opinião não-pública. “Rasgou-se o contexto comunicativo de um público pensante constituído por pessoas privadas: a opinião, que uma vez já provinha dele, está em parte decomposta em opiniões informais de pessoas privadas e sem público e, em parte, concentrada em opiniões formais de instituições jornalísticas activas” (Habermas, 1962: 287).

Uma opinião rigorosamente pública só pode estabelecer-se à medida que os dois sectores da comunicação, o formal e o informal, passem a ser mediados por um outro que é o da ‘publicidade crítica’. Tal mediação só é possível através da participação de pessoas privadas num processo de comunicação formal conduzido através das esferas públicas internas às organizações.

No caso das organizações culturais, uma minoria de pessoas privadas já participa nas actividades desenvolvidas por essas organizações. À medida que tais organizações proporcionam uma esfera pública interna, existe a possibilidade de uma correspondência recíproca entre as opiniões das pessoas privadas e aquela opinião quase-pública. À medida que essas opiniões informais passam a ser introduzidas no circuito das opiniões quase-públicas, sendo por elas devoradas e metamorfoseadas, esse mesmo círculo conquista também uma natureza mais pública ao ampliar-se através do público dos espectadores.

O grau do carácter público de uma opinião pode ser medido pelo seguinte: até que ponto ela provém da esfera pública interna à organização de um público constituído por associados e até que ponto a esfera pública interna à organização comunica com uma esfera pública externa que se constitui no intercâmbio jornalístico-publicitário através dos media e entre organizações sociais e instituições estatais.

Os media locais têm um papel fundamental na publicitação das opiniões na medida em que funcionam como mediadores entre a esfera pública interna à organização e a esfera pública externa.

#### 4. Viragem teórica

De acordo com os pensadores da primeira Teoria Crítica, a sociedade é administrada, dominada por uma socialização repressiva e um controlo social generalizado que se estende imperceptivelmente (a este movimento descontrolado não são alheias as redes de comunicação de massa). Ao submeter a natureza à vontade humana, os indivíduos submeteram-se ainda mais uns aos outros, afundaram-se numa nova barbárie. São tratados de igual forma e a individuação é negada em prol da humanidade. O que é fundamental é a conformidade à regra. “Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens converteram-se exactamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na colectividade governada pela força” (Adorno/Horkheimer, 1944: 47).

O Iluminismo, o processo de ‘desencantamento do mundo’, e a emancipação daí decorrente ilustram, para estes pensadores, a utopia da verdadeira universalidade: questionam que a razão comporte a ideia de uma vida social livre em que a organização dos homens se torna o tema universal e resolve o conflito entre a razão pura e a empírica na solidariedade consciente do colectivo.

O conhecimento tornou-se, contrariamente, numa forma de poder social graças à regra do método científico que não conhece obstáculos. A ciência, em vez de se preocupar em conhecer, tornou-se operativa para a sociedade como um modo particular de produção que planeia e direcciona o consumo, os gostos e as preferências. A impessoalidade do método científico e a indiferença em como é usado são factores que contribuíram para o desfalecimento dos ideais do Iluminismo.

A emancipação foi sacrificada em prol da aquisição eficiente de conhecimento instrumental para chegar ao Estado Social, que promove a era do especialista que em nome das elites políticas e económicas resiste ao controlo público das suas decisões e acções.

O capitalismo exponencia a acção instrumental de uma forma nunca antes conseguida por nenhuma outra ordem social. Todas as questões são colocadas como essencialmente técnicas ou estratégicas, o que interessa é a maneira mais eficaz de

atingir um determinado fim. “O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento” (Adorno/Horkheimer, 1944: 21). Como resultado, a sociedade vê-se incapaz de desenvolver a capacidade de agir comunicacionalmente.

O aumento de racionalidade desencadeado pelas conquistas históricas do Iluminismo seguiu o caminho inverso ao inicialmente pretendido, ou seja, auto-destruiu as capacidades críticas e enclausurou o universo do discurso.

Ao negar a diferença e a individuação (processos gerados na universalidade defendida pelo Iluminismo), a indústria cultural manipula a personalidade e a individualidade, na medida em que a sujeição à vontade dos outros sai exaltada pelo controlo dos media dinheiro e poder. O espírito “necessariamente esvai-se quando se vê concretizado num bem cultural e distribuído para fins de consumo” (Adorno/Horkheimer, 1944: 14). A cultura transforma-se numa esfera de satisfações vazias direccionando a participação ilícita dos consumidores para a sua própria vitimação e a falta de oportunidades de participar racionalmente no processo de satisfação das necessidades. A irracionalidade do modo de consumo predominante torna-se uma forma cultural.

A emergência de modos totalitários de controlo social (inicialmente explicada pelo fenómeno do nazismo) é detectada como estando presente e marcando a indústria cultural, a cultura dos mass media das sociedades ocidentais. As sociedades mais desenvolvidas, em prol do desenvolvimento e aplicação do conhecimento científico, têm sido as mais brutais no uso do poder para dominar e destruir as pessoas, sujeitando-as a novos modos de domínio. Parece não haver qualquer outra realidade cultural a não ser a indústria cultural. A cultura e a comunicação de massa são apresentadas como um equivalente social e psicológico dessa outra realidade esmagadora que é o fascismo e a sua análise é articulada a partir da categoria da manipulação e do fim da contestação.

Adorno e Horkheimer sustentam uma oposição irreconciliável entre o conteúdo da experiência da arte autêntica<sup>48</sup> e os padrões do consumo cultural massificado,

---

<sup>48</sup> A separação entre a arte e a vida deriva da crescente ‘mercadorização’ da vida social; a única esperança para a arte é não orientar os seus interesses pelo lucro e pelo gasto, o que a torna cada vez mais extrínseca a um mundo governado por estes imperativos. A obra de arte passa a ser definida em termos negativos, constitui-se como uma subtracção da vida social, uma fenda relativamente aos poderes integradores do Estado e da economia.

concluindo que a cultura, nas presentes condições (esvaziada de conteúdos racionais, comprometida com as estratégias de manipulação e comandada pela lógica monopolista que domina o mercado e a organização geral da sociedade) cumpre um efeito essencial de dessublimação.

No entanto, o novo pensamento crítico protagonizado, entre outros, por Habermas é profundamente céptico à ideia de que o espaço público das sociedades pós-liberais se teria esvaziado por completo das suas tradicionais funções críticas e emancipadoras, o potencial inacabado do projecto iluminista tem condições de se actualizar.

A questão fulcral que permite operar uma viragem teórica nesta matéria passa pela consideração da linguagem e da comunicação como *medium* por excelência de afirmação da condição humana, a partir das três vertentes fundamentais que asseguram a reprodução simbólica: a cultura, a personalidade e a sociedade.

Se, por um lado, os media funcionais de regulação (associados à dinâmica dos sistemas sociais) acabam por intervir à revelia da própria intercompreensão linguística, ao dissociarem o processo de coordenação da acção da formação dos consensos racionais e intercompreensivos, as formas generalizadas de comunicação (das quais fazem parte os meios de comunicação de massa) não suprimem a compreensão pela linguagem, mas utilizam-na de forma condensada e abstracta, dependente de mecanismos altamente formalizados. Estas formas de comunicação são como que processos especializados (performativos) de constituição do consenso linguístico e não dispensam os recursos constituintes do universo sociocultural – o seu pano de fundo continua a ser o dos contextos simbólicos das diferentes formas de vida.

O entendimento proposto dos fenómenos da cultura e da comunicação tem em conta os processos de massificação (de uma comunicação altamente formalizada, abstracta e mediatizada), mas não perde de vista os mecanismos convencionais da actividade simbólica, afastando a perspectiva de pura manipulação. É necessário ter também presente que o conceito de massa é a banalização de uma realidade social complexa em que confluem diversas formações sociais e o de cultura de massa dá apenas conta de uma única dimensão da cultura e da comunicação modernas.

O reconhecimento da cidadania requer este pseudocritério cultural de identificação com os produtos que circulam no mercado. A lógica pacificadora do

Estado Social é concretizada com a perfeita integração do sistema cultural e do sistema social: aquele transforma-se num mero dispositivo de reprodução deste, activando os critérios de distinção social pelos quais é regulada a mobilidade social e o estatuto social é conferido.

No entanto, não só as tensões que se fizeram sentir no interior do campo dos media geraram um contra movimento cultural questionante e crítico dos fenómenos da massificação, mas também os efeitos destrutivos desses mesmos fenómenos nunca chegaram a ser totais e irremediáveis, nem é credível que alguma vez cheguem a ser, pois à ofensiva das exigências sistémico-funcionais contrapõe-se a resistência inamovível das estruturas de intercompreensão linguística - ponto forte de resistência que marca a singularidade da espécie, a sua vinculação irrevogável a um mundo simbólico da experiência.

Na obra *Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío*, publicada em 1973, Habermas contrapõe a experiência da arte moderna à da arte burguesa para assim salientar os contra movimentos produzidos no seio da actividade simbólica.

A arte burguesa funcionou como reduto autónomo de todo o processo de racionalização que caracterizou a época em que o Estado assegurava de fora, com instrumentos políticos, a integridade territorial e a capacidade de competição da economia nacional e em que o mercado se constituía como sistema de auto-governo diferenciado, não político, na medida em que as decisões de intervir eram tomadas segundo critérios de rentabilidade empresarial. O sistema económico desprende-se do sistema político e das restrições impostas pelos sistemas parciais da integração social.

A arte satisfaz então as necessidades que, no processo de reprodução da vida material da sociedade burguesa, se tornaram ilegais. “Refiro-me à necessidade de uma relação mimética com a natureza, com a natureza externa bem como a do corpo de cada um; a necessidade de convivência solidária na relação com os outros, tendo em vista a felicidade de uma experiência comunicacional liberta dos imperativos da racionalidade instrumental e aberta tanto à imaginação como à espontaneidade” (Habermas, 1979: 42).

A arte burguesa não cumpre tarefas funcionais para os sistemas político e económico, mas capta necessidades residuais que não podem encontrar satisfação no ‘sistema das necessidades’. “O debate crítico-racional das pessoas privadas nos salões,

clubes ou sociedades de leitores não estava directamente sujeito ao ciclo de produção e consumo, ou seja, às necessidades da vida” (Zaret, 1992: 214). A cultura assume-se como o reino da liberdade, por oposição à civilização que se centra nas necessidades, é como se a civilização recebesse a sua alma da cultura. Juntamente com o universalismo moral, a arte e a estética constituem os conteúdos da ideologia burguesa. A verdade de um juízo filosófico, a bondade de uma acção moral, a beleza de uma obra de arte devem, na sua própria essência, afectar, obrigar e agradar a todos.

A arte moderna consegue radicalizar ainda mais a autonomia da arte burguesa relativamente às solicitações externas à própria arte; com ela, pela primeira vez, surge uma contracultura de dentro da própria sociedade burguesa, que se opõe ao estilo de vida da própria burguesia que se baseia no individualismo da propriedade e se orienta pelo rendimento e pelo lucro.

A boémia<sup>49</sup> encarna uma exigência crítica que tinha entrado em cena, de forma não polémica, na ‘aura’ da obra de arte burguesa: “o ‘*alter ego*’ do proprietário de mercadorias, o ‘homem’, com quem o burguês se encontrou na contemplação solitária da obra de arte, divorcia-se dele e a ele se opõe na figura da vanguarda artística como poder inimigo ou, no melhor dos casos, como corruptor” (Habermas, 1973: 147). Se anteriormente, a burguesia experienciava, na contemplação das obras de arte, os seus próprios ideais e realizava, ainda que de forma fictícia, a promessa de felicidade que tinha sido retirada da prática quotidiana, com a radicalização da arte, vê-se obrigada a abandoná-la como complemento da prática social e a admiti-la como forma de negação e crítica ao processo de racionalização, “a arte torna-se um espelho crítico, mostrando a natureza irreconciliável da estética e do mundo social” (Habermas, 1981b: 10). A aura da obra de arte burguesa, juntamente com a crença na realidade da aparência bela, desaparece e a obra de arte autonomiza-se do público que a frui. O movimento da ‘arte pela arte’ enfatiza e distancia-se da perspectiva que vê a arte como o lugar distante e alheado do processo que instrumentaliza o indivíduo, mas concebe-a como expressão dos sacrifícios a que estaríamos votados por esse processo de racionalização.

---

<sup>49</sup> O autor torna-se um herói, é tido como uma figura carismática, singular e altamente dotada, que vive num mundo à parte e foge às regras e imposições sociais que regulam a vida do comum dos mortais. Se o artista medieval estabelecia um contacto próximo com as mais distintas camadas sociais (pense-se, por exemplo, nos jograis), o intelectual da corte funcionou já como o auguro do que seria o artista ‘profissional’ que se movimenta num campo autónomo, formado por hierarquias e instâncias de legitimação próprias e separado daqueles que consomem as obras.



“A arte moderna é a crisálida em que se preparou a transformação da arte burguesa em contracultura” (Habermas, 1973: 148). O surrealismo, expresso na revolta contra tudo o que é normativo, constitui-se como o marco na história da arte em que a arte moderna rompe com uma aparência que deixou de ser bela e força, infrutiferamente, a reconciliação entre arte e vida. Esta experiência acabou por legitimar a transcendência do trabalho artístico sobre a vida e do estatuto cognitivo dos juízos de gosto. “A tentativa radical de negar a arte terminou ironicamente libertando as categorias através das quais a estética do Iluminismo tinha circunscrito o seu objecto” (Habermas, 1981b: 10). A revolta surrealista foi destruída por se ter abstraído do facto de que, na comunicação quotidiana, os significados cognitivos, as expectativas morais, as avaliações e as expressões subjectivas terem que se relacionar umas com as outras. Os processos de comunicação necessitam de uma tradição cultural que cubra todas as esferas – cognitiva, prático-moral e expressiva. “Um mundo da vida racionalizado dificilmente seria salvo do empobrecimento cultural através da abertura de uma única esfera cultural – a arte – e ao prover acesso a um único dos complexos de conhecimento especializado” (Habermas, 1981b:11), exige-se a reintegração da cultura no processo de vida material sujeita aos constrangimentos da cognição e da moralidade, bem como a todos os imperativos do trabalho e da utilidade<sup>50</sup>.

O facto de arte e vida se terem separado não derivou exclusivamente do surgimento das novas técnicas de produção em massa e da cultura de massa, apesar de sair acelerada desse processo. Com estas técnicas, a arte pode ter degenerado em arte propagandística de massa ou cultura de massa comercializada, mas também a converteu em contracultura subversiva. No entanto, a obra de arte ao resistir à tentativa de se

---

<sup>50</sup> Num artigo publicado em 1981, Habermas, no seguimento de Max Weber, dá conta de como a distância que separa a cultura dos entendidos da do grande público aumentou. A modernidade é caracterizada pela separação da razão anteriormente expressa na religião e na metafísica em três esferas autónomas: a ciência, a moral e a arte. Desde o séc. XVIII, os problemas inerentes às visões do mundo recaem sobre os seguintes aspectos de validade: verdade, justeza normativa, autenticidade e beleza. Poderiam ser tratados como questões de conhecimento, justiça e moralidade, ou de gosto. O discurso científico, as teorias da moralidade e a jurisprudência, a produção e a crítica da arte institucionalizaram-se. Em cada um destes domínios surgiram profissões e agentes especializados em lidar com os problemas emergentes, o que desencadeou as estruturas intrínsecas de cada uma destas dimensões da cultura, nomeadamente, a racionalidade cognitivo-instrumental, prático-moral e expressivo-estética. Cada uma destas estruturas de racionalidade está sob o controlo de especialistas que legitimam as suas práticas em conformidade com as características da esfera em questão, o que os distancia do grande público.

O projecto da modernidade formulado no séc. XVIII pelos filósofos do Iluminismo parece condenado: a diferenciação entre ciência, moral e arte acabou por significar a autonomia de segmentos entregues nas mãos de especialistas que funcionam como agentes da colonização e ao mesmo tempo a separação entre estas esferas e a comunicação do dia-a-dia. “Foi precisamente esta separação o problema que deu origem aos esforços de ‘negar’ a cultura dos especialistas” (Habermas, 1981b: 9).

assimilar às necessidades e atitudes dos consumidores, distanciou-se de tal forma das massas que deixou de cumprir o seu papel dentro do sistema sociocultural. A cultura passou a ser objecto de usufruto privado ou de interesse profissional, como uma espécie de reserva natural defendida administrativamente, mas separada dos processos de socialização.

A proposta de Habermas vai no sentido de que um mundo da vida reificado só pode ser curado através da interacção entre os elementos cognitivo, prático-moral e expressivo-estético. A reificação não pode ser ultrapassada forçando simplesmente uma das esferas culturais a tornar-se mais acessível.

A viragem na actualidade passa por experienciar as contraculturas para que possam assumir o seu papel nos processos de socialização pelo menos de alguns estratos sociais. Os tipos de recepção da arte podem oferecer um exemplo, como o próprio Habermas propõe, que indique a direcção a seguir. A arte burguesa tinha duas expectativas em relação aos seus públicos, o fruidor da arte deveria educar-se para se tornar um especialista e deveria comportar-se como um consumidor competente que usa a arte e relaciona as experiências estéticas com os problemas da vida. Esta segunda maneira de experienciar a arte perdeu as suas implicações radicais, precisamente por que se relacionou de uma forma confusa com a atitude de ser especialista e profissional. A produção artística se não tivesse sido encarada como o tratamento especializado de problemas autónomos e dizendo unicamente respeito a especialistas que não prestam atenção a outras questões não se teria desligado da vida. Esta exclusiva concentração em um único aspecto de validez, e a exclusão dos aspectos da verdade e da justiça, pode ser dissolvida se a experiência estética for absorvida pela vida quotidiana. A recepção da arte feita pelo cidadão comum segue um rumo muito diferente da recepção feita pelo especialista. “A experiência estética, assim entendida, não só renova a interpretação das necessidades à luz das quais percebemos o mundo como também propicia as nossas significações cognitivas e as nossas expectativas normativas e muda a maneira como todos estes momentos se referem uns aos outros” (Habermas, 1981b: 12). Trata-se da reapropriação da cultura dos especialistas pelo Mundo da Vida que assim se torna capaz

de desenvolver instituições que limitam a dinâmica interna e os imperativos de um quase autónomo sistema económico e os seus complementos administrativos<sup>51</sup>.

A crítica de Habermas ao capitalismo organizado repousa na impossibilidade de uma produção administrativa do significado, o uso da comunicação como um instrumento de dominação viola as condições de confiança e reciprocidade essenciais ao alcance de um significado partilhado. As sociedades de capitalismo liberal conseguiram manter a estabilidade política porque permitiram que o Estado interviesse gradualmente no mercado. Ao suavizar as crises sociais, o Estado consegue assegurar um nível de satisfação privada suficiente para que a massa se mantenha desinteressada da política. No entanto, este tipo de acção tem uma consequência irónica: resulta numa crescente ‘politização das relações de produção’, cada vez mais áreas da vida social e económica, anteriormente reguladas pelo mercado ou pelas instituições tradicionais tais como a família e a igreja, são arrastadas para a arena política. A politização cria uma necessidade crescente de legitimação, de justificação das decisões sociais que anteriormente pareciam produtos inevitáveis do mercado ou expressões da tradição cultural. No entanto, a legitimação é cada vez mais difícil de atingir, na medida em que as instituições que asseguravam a produção cultural, tais como a família, a igreja e até o próprio mercado entraram num processo de declínio. O deficit de legitimação resultante não pode ser alcançado por uma qualquer produção organizada de ideologia, na medida em que esta é incompatível com a acção comunicacional essencial à criação de estruturas normativas partilhadas e consequentes contra movimentos.

O contributo de Habermas vai no sentido de redescobrir as propriedades curativas do diálogo, na medida em que todas as formas de comunicação humana, mesmo sob a disseminação das massas, são essencialmente relações entre indivíduos que derivam da estrutura elementar que é o diálogo, a partilha de expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas<sup>52</sup>. As práticas críticas constroem-se no

---

<sup>51</sup> Habermas conclui que o projecto da modernidade não está terminado precisamente por que a ciência, a moral e a arte não se podem constituir como esferas autonomizadas do Mundo da Vida e administradas por especialistas.

<sup>52</sup> Esta concepção dialógica da esfera pública tem sido, no entanto, alvo de crítica. No entender de John B. Thompson, à comunicação estabelecida e apoiada nos meios de comunicação de massa e consequentemente ao tipo de esfera pública que desencadearam, esta concepção não serve na medida em que a situação que geraram, em que a recepção dos produtos se converteu numa forma de apropriação privada, tem pouco a ver com o intercâmbio dialógico que caracterizou os indivíduos que se reuniam nos cafés e nos clubes no início da Europa moderna. Daí que considere que os meios de comunicação modernos criaram uma nova classe de publicidade (*‘publicness’*) que se desvinculou da concepção da

seio da competência comunicativa que os participantes usam mesmo sob condições de comunicação distorcida.

A própria esfera do consumo tem que ser vista como uma esfera complexa de experiências vividas, de competências e situações em que elementos contraditórios coabitam<sup>53</sup>. Elas são práticas críticas dentro da vida quotidiana, ligadas muitas das vezes a elementos da cultura popular, em que os indivíduos avançam para uma análise crítica da situação, enfrentando a apropriação de poder administrativamente organizada sobre a interpretação das suas necessidades (pense-se nos agentes culturais que organizam protestos por exemplo sobre as políticas de gestão privada a aplicar a organismos públicos; são actividades concretas que atraem a atenção de outros grupos cujos membros são potenciais participantes de uma prática ‘iluminada’).

A concepção pragmática da comunicação permite-nos recolocar a questão do consumo ao salientar que atendemos não só ao conteúdo da mensagem dos media, mas também ao carácter das relações que se estabelecem entre o comunicador e a sua audiência, ou seja, a mensagem dá conta da natureza da relação social estabelecida<sup>54</sup>. Um acto de fala ao afirmar qualquer coisa sobre o mundo simultaneamente invoca uma relação entre falante e ouvinte. “As notícias dizem-nos não só o que aconteceu no mundo hoje mas quem somos na relação com esse mundo” (Hallin, 1985: 123).

A manutenção dessas relações impõe exigências, por exemplo, aos media e às organizações que podem colidir com a necessidade de legitimação do sistema. As organizações têm que manter a integridade das relações com os seus públicos, bem como a integridade da sua própria imagem e das relações sociais que caracterizam as profissões implicadas, pense-se nos jornalistas ou em todos os profissionais ligados à

---

participação que tem de acontecer num espaço comum. “Ela se des-espacializou e tornou não-dialógica, à medida que se vinculou crescentemente à classe específica de visibilidade produzida e factível pelos meios de comunicação (especialmente a televisão)” (Thompson, 1996: 11).

<sup>53</sup> A concepção que Habermas apresenta numa fase posterior da sua obra relativamente à recepção dos produtos dos meios de comunicação de massa distancia-se da concepção defendida pelos defensores da primeira Teoria Crítica, que a entendiam como um acto manipulado e irreflexivo de consumo, acentuando a passividade dos indivíduos. Em vez disso acentua-se o facto de os indivíduos se situarem em contextos socio-históricos definidos, o que faz com que recebam as mensagens em distintos graus de atenção, as interpretem activamente, lhes atribuam sentido e as relacionem com outros aspectos das suas vidas. A apropriação das mensagens é um processo em que os indivíduos constroem activamente o sentido e assimilam as mensagens ao seu próprio contexto socio-histórico, transformando-as no decorrer do processo de assimilação.

<sup>54</sup> Sonia Livingstone salienta precisamente que “os públicos são cada vez mais mediatizados, aproximando-se cada vez mais das audiências, enquanto as audiências são cada vez mais difusas e diversas, na medida em que não se limitam à esfera privada” (Livingstone, 2005: 9-10).

produção cultural, como sejam, os directores artísticos, os gestores culturais, os programadores, etc.<sup>55</sup>.

Se estas organizações não conseguirem manter a integridade das relações com os seus públicos, a legitimação pode seguir outro caminho e tornam-se organizações ideologicamente ineficazes.

---

<sup>55</sup> Peter Grahame salienta que a aplicação da pragmática à clarificação de casos particulares de distorção requer uma estratégia complementar, que mostre como é que a situação do participante é compreensível não só em termos de qualificações gerais para o discurso, mas também em termos de membro de práticas culturais particulares. “Proponho designar esta estratégia complementar ‘pragmática cultural’. Nela a reflexão sobre a pertença cultural é a condição para analisar as determinações particulares da validade” (Grahame, 1985: 152). Complementa a pragmática formal, na medida em que clarifica o horizonte particular dentro do qual as pretensões de validade se articulam.



### Capítulo III. A Teoria dos Campos Sociais e o Campo Cultural

#### 1. A modernidade e os campos sociais

O eixo central da teoria dos campos sociais defende que a organização das sociedades desenvolvidas é sustentada pela progressiva individualização e autonomização de diferentes campos sociais.

Este processo deriva da profunda transformação cultural desencadeada pelo descentramento das imagens do mundo. A religião deixou de garantir de forma exclusiva tanto a integração social como a reprodução material, na sequência de um progressivo processo de secularização<sup>56</sup> e consequente eclosão de diferentes esferas culturais de valor que entre si competem e cooperam na resolução dos problemas da vida.

A separação que a modernidade instituiu entre a Igreja e o Estado redefiniu a função social da religião e autonomizou, entre outras, as esferas do político e do religioso, com base na especialização funcional de cada um desses domínios.

“O ‘mundo desencantado’, nascido do descentramento do universo religioso, dá lugar à formação de esferas culturais autonomizadas – a ciência, a moral e a arte – cujos fundamentos não são já ditados pela religião; trata-se de uma expansão do *universo simbólico*, na medida em que os seus limites e o centro das representações colectivas deixam de ser confinados pelo domínio sagrado” (Esteves, 1998a: 117).

O estar em sociedade tal como é encarado a partir da modernidade deixa de poder confiar na ‘Verdade’ da palavra divina e passa a ter como referência uma nova cosmovisão, constituída não por uma univocidade sem alternativa, mas por uma pluralidade de universos simbólicos profanizados. Neles, a linguagem e a comunicação assumem um papel fundamental: as diferentes esferas culturais produzem e desenvolvem os seus próprios discursos, segundo determinadas pretensões de validade –

---

<sup>56</sup> Este declínio da posição da religião nas sociedades modernas está ligado, segundo Durkheim, ao enfraquecimento da solidariedade mecânica, baseada na submissão das consciências individuais a um único tipo de discurso. Este tipo de solidariedade cedeu o lugar, com o processo de secularização e consequente autonomização das esferas de valor, a uma solidariedade orgânica, assente na especialização das tarefas, na diferenciação dos papéis sociais e na relação entre indivíduos mutuamente dependentes.

a verdade, a justeza e a sinceridade. O papel que a linguagem e a comunicação detêm nestas transformações culturais é indispensável para que se entenda o processo de autonomização dos campos sociais, em que a diferenciação entre os universos simbólicos tem continuidade imediata na diferenciação funcional das esferas sociais.

De acordo com a perspectiva defendida por João Pissarra Esteves (1959-), a aproximação que se pode estabelecer entre a teoria dos campos sociais e a teoria dos sistemas sociais parte da consideração de que a formação dos campos sociais está directamente relacionada com a capacidade que a sociedade tem de controlar as suas relações com o meio ambiente<sup>57</sup>. Esses mecanismos de controlo têm-se aperfeiçoado com a formação de subsistemas sociais especializados na gestão das relações com os diferentes contextos ambientais. Estes contextos externos evoluem progressivamente e geram campos autónomos e de auto-suficiência em relação à própria sociedade. “A noção de campo é aqui especialmente apropriada, pois este processo (de evolução social) apresenta mesmo uma dimensão física e espacial: a auto-suficiência da sociedade está na razão directa do alargamento das suas áreas de influência e de domínio” (Esteves, 1998a: 123).

A formação de um campo social desencadeia uma dinâmica regular de relações sociais, em torno das quais se estabelecem os padrões e as normas do próprio campo. Os novos valores assim surgidos fornecem os elementos primários de ligação entre o sistema social e o meio: a partir deles formam-se padrões de vida que passam a sustentar o funcionamento da sociedade.

A ordem normativa do campo regula as relações entre os agentes sociais – indivíduos isolados ou grupos, que constituem outra das componentes estruturais primárias dos campos sociais, além dos valores, normas e papéis sociais.

Em cada campo é definido um padrão próprio de interdependências entre os seus agentes – as ‘frames’/quadros simbólicos de experiência, com base nos quais desenvolvem a interacção e definem em comum as situações. É esse quadro de

---

<sup>57</sup> Parsons define a sociedade como o sistema social com o nível mais elevado de auto-suficiência em relação ao seu meio ambiente composto por outros sistemas sociais. A sua especificidade é conferida pela função da integração social, com base na qual a sociedade gere a relação com os restantes sistemas de acção: os sistemas culturais, os sistemas de personalidade e os organismos comportamentais. Considerando a organização sistémica da vida social, a sociedade representa um nível elevado da evolução social, em virtude da capacidade de controlar o meio ambiente (Esteves, 1998a).



sociabilidade próprio a cada um dos campos sociais, juntamente com o bem constituinte que lhes é específico, o que os distingue.

A formação e o desenvolvimento do campo cultural, por exemplo, dependem da capacidade de organização colectiva da própria população (como o demonstram a existência de um Ministério da Cultura e respectivos organismos). No entanto, nenhum processo de organização colectiva dispensa a constituição de papéis sociais específicos (director artístico, curador, gestor de actividades culturais, artistas, críticos de arte), precisamente porque é através desses papéis que se desenvolvem importantes trocas entre o sistema social e o sistema de personalidade: os papéis contribuem para a integração individual e cumprem uma função adaptativa essencial.

Um campo social, a partir da estrutura de valores, normas, colectividades e papéis afirma a sua individualidade e especialização, ao mesmo tempo que reforça a sociedade.

As dinâmicas dos sistemas sociais, com implicações nos campos sociais, caracterizam-se pela interacção (a relação que os agentes sociais estabelecem entre si, desenvolvendo um sistema expressivo de símbolos) e pela mudança e evolução sociais.

O funcionamento de um campo consubstancia-se num processo regular de interacção. Do simbolismo da interacção fazem parte o discurso, as paralinguagens (quinésica, proxémica, etc.) e as diferentes linguagens especializadas, constituídas pelos media simbolicamente generalizados – como o dinheiro e o poder.

A mudança social, com um carácter mais restrito do que a interacção, diz respeito aos processos em que se alteram os elementos essenciais da estrutura, isto é, processos em que os valores, as normas, as colectividades ou os papéis sociais que constituem o campo modificam a sua organização, a sua distribuição ou a sua intensidade<sup>58</sup>.

No entendimento da teoria dos campos sociais, “estabilidade e mudança estão sempre presentes e em permanente tensão – em ambas convergem tanto a sociedade no

---

<sup>58</sup> A perspectiva da teoria dos sistemas não afasta a possibilidade da mudança social, mas concebe-a dentro da tendência para a manutenção da ordem. Trata-a como estática social, em que os desvios e as tensões apresentam um carácter meramente ocasional e sempre originados a partir do exterior. São momentos transitórios de uma situação geral de imutabilidade, assegurada homeostaticamente. Por seu lado, a teoria dos campos oferece um entendimento completamente diferente sobre a mudança social: as transformações são consideradas como uma característica normal, inerente a todas as sociedades.

seu conjunto como cada um dos seus membros. O que torna indissociável o indivíduo e a sociedade confere aos campos sociais a dupla característica de *estrutura estruturada* e *estrutura estruturante*” (Esteves, 1998a: 141).

Por último, a evolução também determina, ainda que de forma menos frequente, a dinâmica dos campos sociais; a mudança de tipo evolutivo ocorre, para a teoria dos sistemas, apenas quando se dá o acréscimo ou o aperfeiçoamento das capacidades adaptativas. A evolução consiste “num processo lento e prolongado de (pequenas) mudanças, geradas nos (e pelos) campos sociais (dispositivos de sociabilidade que promovem transformações sistemáticas e profundas a todos os níveis sociais)” (Esteves, 1998a: 133-4).

No entanto, e tal como a teoria dos campos sociais sustenta, quando no interior de um campo social se observa a tentativa de separar nitidamente as diferentes actividades profissionais, o que pode levar à formação de outros campos sociais ainda mais especializados funcionalmente, estamos perante um dos exemplos mais típicos de evolução, o fenómeno da diferenciação. O actual estágio de evolução social corresponde a uma diferenciação funcional da sociedade em que os vários campos definem a sua identidade a partir da realização de uma função social específica, que nenhum dos outros campos cumpre, e da consciência interiorizada dessa competência. A evolução dá conta de uma sucessão de diferentes estados em que a dinâmica dos campos sociais define ao mesmo tempo uma determinada estrutura e os factores da sua variação.

“A formação dos campos está intimamente relacionada com os estádios avançados de evolução social, quando os subsistemas da sociedade são mais diferenciados e apresentam maior especificidade” (Esteves, 1998a: 127).

Como João Pissarra Esteves propõe devemos conseguir separar a teoria dos sistemas da teoria dos campos sociais, apesar de tal como vimos a noção de campo social ser em muito devedora da noção de subsistema social. Só que o campo social dá conta de um estágio mais avançado de diferenciação social, só alcançado depois de terminada a diferenciação elementar entre os subsistemas económico, político, fiduciário e a ‘comunidade societária’.

A teoria dos campos sociais propõe uma compreensão original da relação entre o indivíduo e a sociedade que desde a mais remota tradição sociológica eram perspectivados como duas entidades separadas; essa separação é vista como um

fenómeno de autocompreensão que permite aos indivíduos a distância necessária para que se tornem objectos de investigação.

Nos campos sociais não é pertinente separar o indivíduo da sociedade, os campos sociais não constituem qualquer dispositivo destinado a colocar em contacto estas duas entidades, “os campos sociais são contextos de sociabilidade nos quais os indivíduos e a sociedade são uma e a mesma matéria” (Esteves, 1998a: 137). Os campos sociais são, acima de tudo, um espaço social de interacção.

## 2. O modelo de racionalidade dos campos sociais

Tal como Habermas, também Pierre Bourdieu (1930-2002), “um dos últimos grandes sociólogos do século XX” (nas palavras do próprio Habermas), chama a atenção para o processo de colonização que compromete a autonomia dos campos e o debate racional e crítico gerado no seu interior. Defender a esfera pública da sua colonização é defender os campos, nomeadamente o político e o cultural, em que a comunicação adequada a uma sociedade democrática deve acontecer livre de constrangimentos exteriores.

O caminho a seguir passa por identificar distorções no discurso público, bem como as suas causas e comunicar essas interpretações de novo aos públicos para que tomem consciência dessas distorções.

A identificação e a crítica à comunicação distorcida são essenciais a uma teoria do espaço público. Essencial é também, segundo Habermas e Bourdieu, uma concepção comunicacional da racionalidade.

A racionalidade é uma propriedade e um efeito das interacções humanas, mais do que uma propriedade de indivíduos isolados ou de um ego transcendental. A racionalidade manifesta-se através da interacção comunicacional e é um efeito da dinâmica imposta pela interacção. Se os indivíduos manifestam a racionalidade nas suas próprias deliberações é porque elas derivam de interacções públicas em que o assunto que é alvo de reflexão surge da internalização dos padrões de interacção e das relações sociais.

A racionalidade envolve uma troca de perspectivas que repousam em apelos à evidência e a crenças partilhadas, mais do que na violência ou em ameaças. Os interlocutores tentam persuadir o outro pela força do melhor argumento e mutuamente reconhecem o dever de encontrar e antecipar objecções, ceder a críticas que não conseguem defender. “A razão é assim constituída por um lado pela exclusão das ‘armas’ políticas e económicas e, por outro, pela inclusão das normas que insistem na discussão e na consideração do outro como capaz de exigências inteligentes e viáveis” (Crossley, 2004: 91). O debate racional é então um ‘conflito regulado’, na medida em que os interlocutores respondem a uma demonstração com uma refutação, a um facto científico com outro.

Estas situações contêm em si a possibilidade de as perspectivas individuais e particulares serem ultrapassadas ou até abandonadas em prol de um ponto de vista mais universal. A ‘submissão ao universal’ pressupõe que as recompensas, os castigos e os controlos que se desencadeiam no seio dos campos sociais sejam configurados para constituir um ‘interesse no desinteresse’, um ‘interesse particular no universal’. Bourdieu assume uma concepção da razão como a superação da particularidade por via do diálogo. Enquanto Kant via a tendência para a universalização inerente ao sujeito e Habermas inerente às estruturas pragmáticas da linguagem, Bourdieu vê-a como um efeito do constrangimento social e do poder.

Bourdieu dá conta de uma variedade de formas de razão (científica, prática, estética, etc.), daí que não recorra a argumentos transcendentais, argumentos que, no seu entender, não reconhecem as intuições e os sentimentos ligados às condições socio-históricas em que surgem e às disposições sociais da sua transmissão.

As normas e as regras do compromisso implícito à racionalidade comunicacional derivam da dinâmica e das interacções da história da humanidade. Como tal, têm emergido de diferentes formas nos diversos campos sociais. A história de cada um destes campos é a história da emergência e evolução de distintas formas de racionalidade. As quebras e as disjunções que caracterizam a história dos diferentes modos de discurso advêm do reconhecimento das limitações dos anteriores modos de

razão e discurso, mas transportam consigo o que de útil existia nesses anteriores modos<sup>59</sup>.

A racionalidade dos campos pressupõe a sua relativa autonomia. Os campos têm de se desenvolver pela sua própria lógica interna e agir de acordo com ela e com os critérios que daí emergem<sup>60</sup>.

O campo cultural, por exemplo, tendo estabelecido os seus próprios critérios de melhor argumento, tem de usufruir de suficiente autonomia em relação aos outros campos (como o campo económico) para permitir que esses critérios constituam a linha de força das produções artísticas. Se os factores externos comprometem os critérios que moldam e motivam a actividade artística então a racionalidade do campo é posta em causa (estamos perante a colonização que compromete a autonomia desse campo). O que pode acontecer quando os artistas estão dependentes de mecenas que por sua vez estão interessados no campo por razões comerciais ou outras em vez de respeitarem a sua própria lógica. O artista tem de conseguir comprometer-se com as exigências do próprio campo e as que são geradas pelos interesses comerciais do mecenas. Bourdieu salienta que o patronato privado da produção artística muitas das vezes afasta a arte da trajectória inovadora e crítica exigida internamente pelo campo cultural e dirige-a para

---

<sup>59</sup> O que está em causa é estudar a comunicação em termos das formas e dos processos historicamente específicos e socialmente estruturados através dos quais se produzem, estruturam e recebem as formas simbólicas. Elas são produzidas, transmitidas e recebidas em contextos ou campos historicamente específicos que se caracterizam por instituições de vários tipos. Dizer que os contextos são historicamente específicos equivale a dizer que as formas simbólicas estão localizadas no tempo e no espaço, ainda que a sua transmissão possa chegar a contextos particulares, estendendo a disponibilidade das formas simbólicas a receptores que se encontram distanciados no tempo e no espaço. Os contextos estão socialmente estruturados no sentido de que envolvem assimetrias sistemáticas na distribuição e apropriação de recursos materiais e simbólicos. As formas simbólicas circulam em campos estruturados por essas assimetrias, ou seja, pelas diferenças resultantes entre os grupos como as classes sociais, os grupos étnicos ou aqueles grupos de indivíduos definíveis em termos de idade, género, escolaridade, etc. A distinção entre ‘alta cultura’ e ‘cultura popular’ é um dos aspectos dessa diferenciação social. Os contextos também se caracterizam por diferentes tipos de instituições sociais, ou seja, por conjuntos específicos ou constelações de regras e recursos que têm um estatuto legal, uma extensão temporal e uma presença espacial. Estas instituições produzem, transmitem e recebem as formas simbólicas e é precisamente através dessas modalidades de transmissão cultural que as formas simbólicas se transmitem além dos seus contextos de produção e se encontram disponíveis no espaço e no tempo (Thompson, 1991).

<sup>60</sup> Bourdieu entende ‘campo’ como “um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição actual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele, na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição do seu capital – quer dizer, segundo o peso relativo das diferentes espécies de capital no conjunto das suas posses” (Bourdieu, 1989: 135).

um vector mais comercial, o que torna o económico inseparável do cultural<sup>61</sup>; os valores de troca já não se conseguem distinguir dos valores de uso da arte e da cultura (Bourdieu/Haacke, 1994). Este processo aconteceu de forma gradual e o compromisso comercial acabou por adquirir uma base natural e tornou-se inclusivamente inevitável, à medida que se instalou no ‘habitus’ (o habitus corresponde a uma estrutura de propensões ou disposições sociais que organiza as práticas, sem as determinar).

Especificamente, a ‘situação ideal de fala’ defendida por Bourdieu, e contrariamente à posição de Habermas, não envolve a suspensão das relações de poder, das manobras estratégicas ou os interesses egoístas. O poder é essencial na medida em que os agentes têm de ser coagidos a jogar segundo as regras do jogo (as regras da racionalidade). A acção estratégica é necessária desde que os indivíduos sejam capazes de atingir os seus interesses em conformidade com as regras do jogo. Os agentes devem encontrar-se numa situação em que, paradoxalmente, os seus interesses são alcançados se se abandonarem a uma procura desinteressada da verdade; o anteriormente referido ‘interesse pelo desinteresse’. Têm de existir incentivos para abandonar a particularidade dos seus pontos de vista e perseguir um ponto de vista mais objectivo, porque universalmente mais adequado.

Os agentes inconscientemente submetem as suas expressões aos requisitos do próprio campo, assumindo os seus valores e ideais e a sua acção submete-se à estrutura do campo de forma a senti-la como natural, inevitável e correcta. A disposição para a verdade é um efeito do próprio campo e das suas formas de poder que modelam o agente.

Neste ponto, Bourdieu subverte a distinção habermasiana entre acções comunicacional e estratégica procurando as condições estruturais dos campos que tornam a racionalidade comunicacional estrategicamente viável. O seu agente estratégico age com base em sentimentos, gostos e percepções socialmente estabelecidos. O seu egoísmo é necessariamente filtrado através de um processo de socialização que é por natureza colectivo. A acção não é nem comunicacional nem

---

<sup>61</sup> Bourdieu, ao elaborar uma economia dos bens simbólicos, choca com as pretensões auto legitimadoras do campo cultural, na medida em que este se apresenta como o terreno da negação do económico, da ‘arte pura’. Seria necessário romper com a concepção do artista como criador e da produção simbólica como o produto de um ‘milagre social’. Bourdieu tem consciência que o campo cultural e os respectivos subcampos artísticos se aproveitam da sua relativa autonomia que varia segundo o grau de subordinação aos princípios de hierarquização externa e da pouca institucionalização para impor a sua visão do mundo (Bourdieu, 1992).

estrategicamente racional, balança sempre entre as duas ou dito de outra forma, a acção comunicacional é assegurada estrategicamente. E o grau em que o balanço vai mudando determina o grau de distorção da comunicação. Os artistas, por exemplo, só são racionais e críticos na medida em que são constrangidos e incentivados para tal. Quando o balanço dos incentivos e dos constrangimentos muda devido por exemplo às forças do mercado, a racionalidade e a crítica tendencialmente saem modificadas.

A noção de *habitus* explica como os agentes pré-reflexivamente se adaptam às novas situações, distorcendo os seus próprios discursos e formas racionais sem disso terem completa consciência e como essas práticas comunicacionais distorcidas se institucionalizam no seio do próprio campo. Este conceito remete para as homologias existentes entre as estruturas mentais e as estruturas sociais, eliminando a antinomia entre a análise da subjectividade e a análise dos constrangimentos estruturais objectivos. O *habitus* naturaliza a prática ainda que de forma inconsciente; ele tem sempre um carácter social, mas vive no interior de cada um – onde forma as maneiras de ser, de estar, de dizer e até de sentir<sup>62</sup>. Os esquemas do *habitus* “devem a sua eficácia própria ao facto de funcionarem aquém da consciência e do discurso, portanto fora de alcance do escrutínio introspectivo ou do controlo voluntário. Orientando as práticas praticamente, introduzem o que alguns designam erradamente por *valores* nos gestos mais automáticos ou nas técnicas do corpo aparentemente mais insignificantes” (Bourdieu, 1979: 466)<sup>63</sup>. As práticas sociais são simultaneamente estruturadas e estruturantes, reprodutoras e transformadoras, objecto de constrangimento e fonte de espontaneidade. Esta competência prática dos agentes sociais concilia a individualidade desses mesmos agentes com os factos objectivos e exteriores (e é desta forma que

---

<sup>62</sup> Os esquemas perceptuais e linguísticos do *habitus* influenciam a forma como os agentes entendem ou não as comunicações dos outros. “A comunicação é sempre um encontro de *habitus* e as hipóteses de alcançar um significado consensual são sempre menos prováveis se os interlocutores estiverem distantes em termos de espaço social” (Crossley e Roberts, 2004: 108)

<sup>63</sup> É claro que esta valorização das dimensões mais inconscientes da subjectividade pode ser alvo de crítica, Anthony Giddens, por exemplo, chama a atenção não só para o inconsciente, mas também para a consciência prática e discursiva dos actores sociais. Na sua teoria da estruturação, salienta o primado da análise da acção dos agentes, afirmando as significações subjectivas como uma parte integrante e essencial da realidade social e salientando a íntima imbricação entre a vida prática e os mecanismos de distribuição assimétrica do poder, geradora de dominação. A dicotomia estrutura/acção é ultrapassada por uma dualidade em que as estruturas e as acções se constituem recíproca e mutuamente, na medida em que as regras e os recursos da produção e reprodução da acção social são os meios da reprodução sistémica. Através da auto-reflexividade, os agentes sociais contribuem, juntamente com as estruturas (conjunto de práticas sociais codificadas) para a organização dos sistemas. Como as relações de interdependência são, simultaneamente, relações de exercício de poder, as situações de interacção dependem, no entanto, de uma determinada ordem moral, tida como legítima.

Bourdieu concilia as abordagens durkheimiana e weberiana). O habitus é sempre o produto histórico de uma situação, actualizado de acordo com o campo em que actua; e instância de mediação entre as condições objectivas de existência e a competência simbólica ou representacional. Ao contrário do hábito, o habitus é “algo de poderosamente gerador (...) que tende a reproduzir a lógica objectiva dos condicionamentos mas fazendo-a sofrer uma transformação” (Bourdieu, 1984: 140). Bourdieu contempla espaços, ainda que limitados, de inovação e liberdade. No caso concreto do campo cultural, essa margem é tanto maior, quanto maior for a distância entre as condições sociais de produção do produtor e as exigências sociais inscritas no seu lugar no campo<sup>64</sup>.

Um campo, enquanto sistema estruturado de posições em concorrência pela legítima definição das regras do jogo e dos limites do próprio campo, condiciona a matriz de percepção e de avaliação (disposições) que origina um conjunto de tomadas de posição, homólogas às condições materiais de existência de que são simultaneamente produto e produtor. Os gostos culturais, por exemplo, resultam da divisão objectiva das classes (sociais, étnicas, de género, etc.), na medida em que o jogo relacional entre o habitus e o campo cultural estrutura diferentemente as categorias de percepção da realidade.

Ao analisar a estrutura interna do campo cultural para entender a génese da produção cultural<sup>65</sup>, “estrutura das relações objectivas entre as posições que aí ocupam

---

<sup>64</sup> Bourdieu tenta através desta concepção salvaguardar a autonomia relativa dos campos, afirmando a constante dialéctica entre o lugar, a posição e o habitus. Este, tanto pode aceitar passivamente o seu lugar num determinado campo, como pode tentar transformá-lo e actualizar o sistema de disposições inscrito numa dada posição social.

No entanto, devido à existência de um habitus de classe, existe uma maior ou menor probabilidade de realizar umas e não outras acções, o que coloca em dúvida a real autonomia da dimensão simbólica; apesar de omnipresente nos processos sociais acaba por se subordinar à lógica das estruturas objectivas. O social é prioritário em relação ao simbólico. Se as lutas internas funcionam como uma tentativa de maximização de um capital simbólico que serve de instrumento de poder no campo social, as formas culturais estão assim subordinadas à ordem social e dilui-se a especificidade do simbólico.

<sup>65</sup> “Uma análise em termos de campo implica três momentos necessários e ligados entre si. Primeiramente, devemos analisar a posição do campo em relação ao campo do poder (...). Segundo, devemos estabelecer a estrutura objectiva das relações entre as posições ocupadas pelos agentes ou as instituições que estão em concorrência no campo. Terceiro, devemos analisar os *habitus* dos agentes, os diferentes sistemas de disposições que eles adquiriram através da interiorização de um tipo determinado de condições sociais e económicas e que têm uma trajectória definida no interior do campo considerada uma ocasião mais ou menos favorável de se actualizar. O campo das posições é metodologicamente inseparável do campo das tomadas de posição, entendido como o sistema estruturado das práticas e das expressões dos agentes. Os dois espaços, o das posições objectivas e o das tomadas de posição, devem ser analisados conjuntamente e tratados como ‘duas traduções da mesma frase’” (Bourdieu/Wacquant, 1992: 80-1).



indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência em torno da legitimidade” (Bourdieu, 1992: 246), Bourdieu dá conta de dois tipos de homologias. A primeira diz respeito à relação entre posições e disposições. As posições, definidas pelas lutas, travadas entre si, pela imposição da estrutura legítima do campo atendendo à distribuição do capital e consequentemente do poder, encontram ‘naturalmente’ o seu habitus ou sistema de disposições, que funciona simultaneamente como produto e produtor das condições sociais objectivas definidas por uma determinada posição. Por outro lado, as tomadas de posição assemelham-se às diferentes posições ocupadas no campo, bem como aos interesses que nelas se geram. Desta forma, a história do campo encontra o seu princípio gerador na relação permanente entre estas duas estruturas: “a estrutura das relações objectivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que as ocupam) e a estrutura das relações objectivas entre as tomadas de posição” (Bourdieu, 1992: 267).

No entanto, para entender a génese da produção cultural no seu todo, tem que se considerar um outro conjunto de homologias, as que ocorrem entre a oferta e a procura dos bens culturais. O que acontece no campo cultural não é independente do estado das relações objectivas entre posições e disposições nos outros campos sociais.

A produção cultural resulta então do duplo encontro de duas lógicas distintas: no interior do campo, as relações (e não se tratam de relações de correspondência) entre as disposições dos produtores (mais ou menos ajustadas às posições) e as tomadas de posição; no conjunto dos campos sociais, as relações entre o conjunto dos bens culturais que constitui a oferta e a matriz socialmente condicionada dos gostos, que constitui a procura. Nesta perspectiva, o encontro entre um público e um bem cultural não é um acaso, mas fruto de uma lógica que deriva desta dupla homologia. Esse encontro resulta da correspondência entre as divisões internas do campo cultural e a diferenciação dos públicos e consumidores.

Assim, o agente social não pode ser considerado um autómato passivo e comandado pela estrutura social, nem alguém que age ao acaso ou de acordo com a sua livre criatividade; o que faz com que os sistemas simbólicos também não possam ser encarados simplesmente como o reflexo das estruturas sociais, na medida em que contribuem decisivamente para a sua construção.

Como os agentes sociais estão envolvidos num jogo, que se processa em vários campos com as suas regras específicas, apenas a crença ('illusio') no seu desenrolar justifica a existência social. O investimento no jogo, condição essencial para a sua reprodução e transformação, revela a centralidade do simbólico enquanto conjunto de estratégias, muitas vezes inconscientes, que permitem ao indivíduo sair da indiferença e afirmar-se como agente activo. As lutas simbólicas no interior de um campo alcançam o seu objectivo: legitimar uma posição ou uma existência, iluminar um futuro e os seus projectos, o que nas palavras de Habermas pode ser entendido como a orientação para o entendimento na medida em que é assegurado pelas expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas.

O papel da 'doxa' em todo este processo não pode ser descuidado. Noção próxima da de Mundo da Vida defendida por Habermas, a doxa remete para o nível das concepções e disposições pré-reflexivamente estabelecidas e pode ser vista como a base do iceberg cuja parte visível será o discurso. A ordem não pode ser entendida exclusivamente como o produto de um acordo reflexiva e conscientemente alcançado, mas deriva também de um compromisso com formas de entendimento inconsciente que sustentam a sociedade, ou seja, 'o que sabemos sem saber que o sabemos'. "A percepção primária do mundo social, longe de ser um simples reflexo mecânico, é sempre um acto cognitivo que envolve princípios de construção que são exteriores ao objecto entendido na sua imediaticidade; mas ao mesmo tempo é um acto de conhecimento que implica a forma mais absoluta de apreender a ordem social" (Bourdieu, 1979: 471). O conhecimento é o produto e o gerador de certas condições sociais que levam as acções a serem congruentes com determinados interesses que não são o resultado de uma escolha racional e deliberada.

Através do conceito da doxa, Bourdieu identifica as distorções que afectam de igual modo o discurso de todos os membros da sociedade, ainda que essas distorções beneficiem mais os grupos dominantes do que os dominados. Algumas distorções são mais prováveis em alguns grupos do que noutros e particularmente em algumas classes mais do que noutras, o que pode ser confirmado na composição da classe dos públicos do campo cultural.

Os públicos artísticos afirmam-se abertos a tudo, qualquer um é bem-vindo a participar desde que tenha 'amor à arte' e talento para a apreciar e discutir. Claro que

esta é uma representação enganosa! Na essência, as crianças das classes médias qualificadas<sup>66</sup> tendencialmente entram em contacto logo durante a infância com estes públicos, com a consequência de desenvolverem a competência, confiança e gosto numa participação futura. Adquirem o capital cultural<sup>67</sup> que constitui o requisito de entrada e participação nesses públicos e o habitus que os predispõe a agir dessa maneira, o que levou Bourdieu a concluir que as classes com maior poder económico e as ociosas têm maior probabilidade de aceder a experiências culturais e estéticas. Daí que “a sociologia da ‘dominação’ coloca em primeiro plano as desigualdades de forças, a estruturação interna dos campos e os constrangimentos hierárquicos” (Madeira, 2002: 3).

Na medida em que os públicos artísticos fazem parte da esfera pública, todas as exclusões podem ser vistas como distorções comunicacionais politicamente significantes. “A ideologia da distinção associada à experiência estética não constitui apenas um efeito, mas activa e funciona como garantia da distribuição desigual do poder e do privilégio numa sociedade de classes; a distintividade desta experiência face à vida social quotidiana acaba por confirmar a existência dessas mesmas estruturas de distinção, que definem e mantêm a coerência da vida social” (Turner, 1996: 367).

Por outro lado, a crítica à arte é um jogo (de linguagem) e a competência que exige tem de ser adquirida. Pressupõe imersão, experiência e mesmo uma instrução formalizada. Estas experiências formativas manifestam uma distribuição social desigual. Elas são, na maior parte das vezes, usufruídas pelas classes médias qualificadas. A reflexão sobre a crítica à arte implica distanciarmo-nos das experiências, respostas e impulsos do dia-a-dia, de forma a jogar um jogo formal, o que será mais fácil de acontecer nos grupos em que essas necessidades imediatas estão asseguradas e podem dedicar-se à crítica e à reflexão.

Nem tudo se trata exclusivamente de competências, mas igualmente de barreiras colocadas pelos próprios agentes relativamente ao que sentem sobre o lugar a que pertencem: a posição social que sentem que lhes pertence. A participação no campo cultural continua, na opinião de Bourdieu, a ser um fenómeno de divisão de classes, ou

---

<sup>66</sup> Paul DiMaggio sustenta, num estudo publicado em 1987, que a relação com as artes tende a ser cada vez mais definida pelo grau de escolarização do que pelo rendimento, bem como pela extensão dos contactos. “A importância do gosto como um símbolo de pertença a um grupo aumenta com a ratio dos contactos sociais com estranhos para os contactos sociais com pessoas íntimas” (DiMaggio, 1987: 447).

<sup>67</sup> Os desafios simbólicos colocados pelos artistas da vanguarda pressupõem um nível de capital cultural que está, na opinião de Bourdieu, concentrado nas mãos de uma pequena elite.

seja, membros de diferentes classes sociais, influenciados pelo *habitus* da sua classe, seleccionam e colocam-se de forma diferente na esfera pública. Quando os indivíduos se encontram trazem consigo a sua posição social (classe, género, raça, geração, etc.) e ela constitui, através do *habitus*, os esquemas de transmissão e recepção que geram o processo comunicacional. Desta forma, a comunicação é sempre estruturada através do *habitus* socialmente construído e é como tal uma relação de poder.

### 3. Os desenvolvimentos da sociologia da cultura e o lugar dos públicos

No entender de Bourdieu, é possível identificar constelações de gostos em torno de cada classe social, ou seja, entre os consumos/escolhas culturais e as situações das classes existe uma homologia. Num artigo publicado em 1977, vai ainda mais longe ao afirmar que, a propósito do teatro parisiense, essa homologia acontece entre as características sociais dos públicos, as características dos autores apresentados nas obras e a própria localização espacial dos teatros.

No entanto, estas homologias entre as artes e os grupos sociais podem ser discutidas e os resultados de estudos posteriores, relativos aos consumidores dos teatros, mostram, pelo contrário, uma crescente heterogeneidade do público<sup>68</sup>. “As distinções perduram na selectividade social dos públicos e práticas cultivadas, (...) mas perduram com segmentações mais precisas, que imbricam na expansão eclética do ‘cultural’, correspondendo na modernidade a um maior pluralismo de referências com os seus vários centros de legitimidade” (Conde, 1998: 95-6). Estas segmentações obrigam a dissociar capital escolar de capital cultural no que diz respeito ao recorte de públicos e competências. “A recepção cultivada não se define, porém, apenas pela competência do conhecimento, também se define por lógicas específicas de reconhecimento que não

---

<sup>68</sup> A concepção de Bourdieu dava conta de um mundo extremamente ordenado e homogéneo em que as homologias funcionavam como uma estrutura omnipresente de regulação social, espelho da situação que provavelmente se vivia em França nos 60 e 70 do século passado; mas inadequada a situações em que, por exemplo, uma forte intervenção do Estado nas políticas culturais pode desarticular a produção e o consumo, a oferta e a procura.

Não se pode desvalorizar o estatuto criativo dos públicos da cultura e a crítica vai no sentido de questionar essa ‘harmonia preestabelecida’ entre uma zona de gosto e determinadas produções culturais. Diana Crane, autora americana, salienta a crescente incongruência entre os gostos e a esfera profissional nas sociedades ocidentais actuais. Dentro de várias classes sociais existem clivagens consoante o sexo, a etnia, a região e a religião, que resultam do crescente multiculturalismo e que passaram despercebidas a Bourdieu.

ancoram o gosto necessariamente (ou sempre) no ‘entendimento’ em termos de lisibilidade. O gosto pode passar por uma fruição (sensitiva) que sobredetermina ou compensatoriamente substitui, a inteligibilidade (racionalizante)” (Conde, 1998: 96).

Os bens ou os gostos (símbolos culturais) tornaram-se mais importantes na organização da vida social, ao permitirem aos indivíduos desenvolver e manter relações sociais. A pertença a determinados grupos tem mais a ver com a capacidade de manipular esses símbolos culturais, do que propriamente os laços de família (tal como já tínhamos referido, a família deixou de se constituir como o locus preferencial da interacção social).

“Nas sociedades avançadas, as artes (eruditas e populares) ocupam uma posição privilegiada entre as trocas conversacionais definidoras de identidade, por diversas razões, independentemente da sua disponibilidade” (DiMaggio, 1987: 443), o que pode em certas circunstâncias fazer com que as artes sejam usadas como elemento de distinção e de circulação das pessoas pelos lugares sociais (contrariamente à perspectiva de Bourdieu que sustinha que as artes reforçavam a separação entre as classes sociais, servindo como instrumento de distinção para os dominantes e como condição inultrapassável para os dominados).

Diana Crane (1933-) salienta que esta circulação das pessoas pelos lugares está intimamente associada a uma alteração que se verificou nas sociedades ocidentais e que se caracteriza por a base da estratificação social ter transitado da classe social para os estilos de vida (o fenómeno da globalização cultural estudado pela autora refere-se precisamente à transmissão e difusão além das fronteiras nacionais do conhecimento, ideologia, artes e estilos de vida), na medida em que os membros de uma mesma classe social exibem gostos e práticas culturais muito diversas. Esta transição reflecte uma mudança na forma como as pessoas situam as suas identidades, o que faz com que os processos de formação das identidades se liguem cada vez mais ao simbólico e ao estético: “os objectos materiais adquirem uma maior importância como marcadores subtis de identificação com códigos simbólicos” (Crane, 1992: 37).

A questão pertinente a colocar é: como pensar a relação com as artes quando falha a ligação coesa das práticas sociais a um património próprio e a um princípio fundador de organização (a família, o grupo), quando as pessoas cada vez mais

transitam de papel em papel, com diferentes referências culturais e quando o poder e o dinheiro perpassam os diferentes campos sociais, nomeadamente o cultural.

Desde que existe mercado, os movimentos artísticos sempre tiveram uma dupla face, por um lado procuram a ruptura e a originalidade através do movimento criativo, mas ao mesmo tempo essa originalidade é a que assegura uma melhor posição face à concorrência no mercado. O artista ou outrem vão acabar por tirar partido comercial dessa originalidade.

“Ora, a nossa época tem vindo a levantar esse véu, que, no fundo, foi apenas característico da época romântica, *strictu sensu*. A legitimidade da arte já não vive tanto da denegação da troca e do valor de troca; considera-se a arte como um bom investimento, publicitam-se amplamente os leilões de arte, organiza-se declarada e sistematicamente a gestão das artes, já não se associa tão necessariamente a arte e os artistas à recusa da riqueza material. Com a estetização difusa da vida contemporânea, várias esferas que a modernidade autonomizara têm entrado em cumplicidades mútuas, em que não só a economia precisa da esteticização publicitária, como a estética se relaciona com a economia de uma forma menos púdica” (Monteiro, 1991: 126-7).

Recuando e reconsiderando o carácter expansionista da cultura de massas e a crescente mercantilização dos bens culturais, podemos considerá-los responsáveis pela intensificação da interacção entre o simbólico e o económico, ou seja, entre a arte e o dinheiro. Os bens culturais ganharam um estatuto económico que modificou o próprio estatuto da mercadoria, já que lhe foi acrescentado um suplemento de valor (Monteiro, 1996: 122-3). As próprias carreiras artísticas ficaram dependentes de fortes investimentos derivados do capital económico e social, desenvolvendo-se a ideia do mecenato público e privado, como que a antever a possibilidade de transformar o capital simbólico em económico.

Outra ideia que merece reflexão é a do consumo como uma actividade passiva. Michel de Certeau (1925-1986) afirma a propósito “supõe-se que ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante àquilo’ que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, e fazê-lo nosso, apropriar-se ou reapropriar-se dele” (Certeau, 1980: 280), no ‘consumidor praticante’ é o lado criativo da recepção que se valoriza. Os

significados são produzidos em conjunto, o que torna a obra um fenómeno de comunicação e cooperação (harmoniosa ou conflitual)<sup>69</sup>.

“Os sociólogos da cultura demonstraram que o consumo cultural não se conformava às previsões da teoria e que existia uma diversidade consideravelmente maior entre os géneros artísticos ao nível da produção do que a teoria sustentava” (DiMaggio, 1987: 440). As teorias da recepção, ao considerar que qualquer obra só existe como acontecimento, têm também reforçado a necessidade de considerar os fenómenos da produção de sentido em função do momento e da circunstância em que o encontro com os leitores/receptores acontece. A recepção é um ofício que requer um praticante cultural e não um mero consumidor. “A recepção cultural é sempre, de algum modo, re-criação, reinvestimento simbólico, re-actualização de memórias, isto é, um espaço de práticas sociais com espessura cultural própria, em que os dominados, munidos de uma peculiar arma – a ‘arma de reinterpretação’ -, nunca o seriam de facto” (Pinto, 1995: 195).

Howard Becker (1928-) tem estudado as maneiras como os artistas que trabalham em áreas relacionadas, juntamente com os seus públicos e com as entidades que distribuem os trabalhos, que produziram os géneros e os estilos a que a obra do artista pertence ou vai contra, formam ‘Art Worlds’ institucionalizados com base em convenções que tornam a produção possível<sup>70</sup>.

A figura mítica do criador singular dissipa-se e desenvolve-se o trabalho colectivo e complexas redes de mediadores. O génio artístico e o culto da figura boémia não resistem à aproximação entre o trabalho artístico e outras formas de produção. É precisamente para dar conta das transformações organizacionais no mundo da arte que Becker introduz o conceito de Art World, que consiste na “rede de actividades cooperativas que se desenvolve através de convenções partilhadas e que envolve todas as pessoas que contribuem para que a obra de arte surja” (Becker: 1995: 71). Nesta

---

<sup>69</sup> Certeau dá conta que a perspectiva de Bourdieu impossibilita a ideia de estratégia. Se as práticas culturais constituíssem sempre uma resposta às conjunturas, então não existiriam estratégias, na medida em que não se verificariam escolhas entre as várias possibilidades.

<sup>70</sup> No fundo, Becker chama a atenção para a necessidade de integrar as concepções sobre a produção e o consumo/recepção cultural. Estudos exclusivamente centrados no pólo da recepção tendem a ignorar a influência da estrutura da oferta de bens e serviços no alargamento dos públicos e na construção social dos gostos. No entanto, uma análise exclusivamente preocupada com a produção de bens e serviços culturais ignora todo o trabalho de reconstrução exercido pelos públicos na sua apropriação. Interessa então estudar não só o que os públicos fazem aos produtos culturais, mas também os públicos que os produtos culturais fazem.

perspectiva, o artista, apesar de continuar a ser uma figura essencial para o processo de reconhecimento da arte, não passa de mais um elemento numa cadeia de participantes. “O objecto físico que é produzido não representa toda a obra de arte, que é sucessivamente reinterpretada. Como resultado, o intérprete ajuda a criar o carácter da obra” (Becker, 1995: 71). O mundo da arte é assim integrado no tecido social como mais uma actividade colectivamente organizada.

“A arte é social no sentido de que ela é criada por redes de relações de pessoas que actuam juntas e propõe um quadro de referência no qual formas diferentes de acção colectiva, mediadas por convenções aceites ou recentemente desenvolvidas, podem ser estudadas” (Becker, 1982). As organizações culturais constituem redes de relações cuja actividade cooperativa se tornou recorrente e pode ser possível especificar as convenções mutuamente partilhadas através das quais os membros da rede coordenam as diferentes linhas de acção, na medida em que os indivíduos envolvidos actuam juntos para produzir uma grande variedade de acontecimentos. No entanto, tal como o próprio Becker salienta, o facto de uma forma de acção colectiva ser suficientemente recorrente para garantir esta descrição é algo que deve ser decidido em função da investigação que se fizer de cada uma dessas organizações culturais, mais do que por uma definição estabelecida *a priori*<sup>71</sup>.

Na sequência de Becker, o sociólogo americano Paul DiMaggio (1951-) dedica-se ao estudo dos processos através dos quais as diferenças entre os géneros artísticos são criadas, ritualizadas e corroídas<sup>72</sup>, bem como os processos pelos quais os gostos são gerados como parte das actividades de produção de sentido e de definição de fronteiras entre os grupos sociais, daí que direcione primeiro o seu estudo para as maneiras pelas quais as pessoas usam a cultura tendo em vista o estabelecimento de relações umas com as outras. O significado pretendido pelo artista no momento da criação da obra torna-se menos importante, pelo menos em termos de análise social, do que as formas pelas quais os trabalhos artísticos representam a pertença a determinados grupos, daí a íntima

---

<sup>71</sup> Este processo de integração social do mundo da arte estende-se com a invasão do quotidiano pelo simbólico, os mais vulgares e utilitários objectos revestem-se de uma apropriação simbólica (‘culturalização do consumo’), paralelamente com a estetização difusa do quotidiano.

<sup>72</sup> “Uso *género* para referir conjuntos de trabalhos artísticos classificados com base em similitudes percepcionadas” (DiMaggio, 1987: 441). A divisão da arte em géneros é simultaneamente produto e condição para a junção dos gostos, o que impossibilita, tal como outros também defendem, que se estude isoladamente os padrões de consumo e os padrões de produção.



relação entre os usos sociais do gosto e os padrões de participação nas actividades culturais<sup>73</sup>.

Os bens culturais representam um sistema relacional de comunicação e de mobilização colectiva em que esses mesmos bens, salvo excepções, não estão fisicamente presentes nem visíveis. O consumo cultural é invisível a partir do momento em que ocorre (salvo quando se compram quadros e esculturas, por exemplo). “Esta qualidade evanescente torna a experiência artística, descrita e explorada através do diálogo, um medium portátil e potente de troca interaccional” (DiMaggio, 1987: 443). O diálogo é um ritual em permanente negociação no decorrer do qual os participantes têm de encontrar tópicos que reflectam o seu nível de intimidade e no qual cada participante pode legitimamente contribuir. Os indivíduos que participam no diálogo procuram, tal como Habermas defende, a intercompreensão, reconhecendo reciprocamente os significados que partilham, mais concretamente identificando os interesses e os grupos aos quais pertencem. “O consumo dos bens artísticos fornece aos estranhos algo sobre que falar e facilita o curso da acção social necessário para que os contactos se tornem em amizades” (DiMaggio, 1987: 443). Os gostos artísticos não são propriamente sociais, o que é social é o seu uso, o que faz com que quem não domine os códigos possa ser identificado como estranho a um processo que é gerado de forma recíproca. É então importante estudar os usos sociais da cultura, mais do que os objectos ou artefactos culturais materialmente apreensíveis<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> O modelo hierárquico e dicotómico que separa a alta cultura da cultura popular tende a ser abandonado em detrimento de concepções que valorizem e dêem conta do fenómeno de diversificação e de alargamento dos públicos. Não só os públicos considerados de elite vêem o seu monopólio ameaçado com a divulgação em série das obras culturais, como essas mesmas camadas mais favorecidas em termos de capital cultural e escolar diversificam o consumo cultural, não deixando de fruir as obras da cultura de massas.

Crane elaborou a propósito das actividades culturais um modelo constituído pelo ‘core domain’, o ‘peripheral domain’ e o ‘urban core’. O primeiro tem a ver com as indústrias culturais de nível nacional e internacional que trabalham para o chamado grande público (televisão, cinema e imprensa de grande tiragem); o segundo divulga os seus produtos a subgrupos caracterizados por diferentes idades e estilos de vida (rádio, companhias discográficas, editores de livros e de revistas); por último, o ‘urban core’ ou ‘urban culture’ dirige-se a públicos locais em contexto urbano atendendo aos diferentes meios sociais (rádios e imprensa locais, concertos, festivais, exposições, teatro, performances, etc.).

A partir de um modelo deste tipo, conclui-se que um determinado género artístico não tem necessariamente de ser apresentado exclusivamente num destes domínios. A coexistência plural das manifestações culturais cada vez menos é perspectivada como uma desqualificação de valor. Em vez de se defender um consumo elitista, valoriza-se a diversidade de escolhas e gostos culturais.

<sup>74</sup> Daí a importância de estudar as organizações que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, na medida em que por elas passam os resultados e os limites dos usos que cada pessoa individualmente faz.

“O gosto é uma forma de identificação ritual e de construir relações sociais (e de saber que relações não têm que ser construídas)” (DiMaggio, 1987: 443), ajuda a estabelecer redes de relações que facilitam a mobilidade dos grupos, contrariamente à ideia defendida por Bourdieu. O mesmo indivíduo consome produtos de níveis culturais diferentes e o contrário também pode ser verdade, ou seja, determinados produtos são consumidos por grupos diferentes. DiMaggio defende que os bens culturais não reproduzem a estrutura do poder dominante, na medida em que a esfera cultural é um sistema relacional de mobilização colectiva que permite aos indivíduos o estabelecimento de contactos, é uma fonte de sociabilidade. Ao ser tema de conversa, a cultura aproxima ou afasta as pessoas, favorece ou dificulta projectos de mobilidade social, forma círculos de sociabilidade mais ou menos restritos, as chamadas redes de sociabilidade que veiculam e actualizam os conteúdos culturais, o que contribui para a ‘modernização’ do capital cultural.

O modelo de uma estrutura social baseada em classes e grupos sociais claramente delimitados cedeu o lugar a um processo dinâmico de troca entre redes sociais difusas, marcadas por múltiplos estatutos sociais e um uso cada vez mais selectivo das referências culturais de acordo com os contextos de interacção.

Estas novas perspectivas têm servido de mote ao desenvolvimento de estudos relativos a outros protagonistas no seio das práticas artísticas, nomeadamente estudos sobre o papel dos directores artísticos e dos curadores nas organizações culturais. Estes intermediários não podem ser vistos exclusivamente como um interface entre os criadores e os consumidores, mas como indivíduos que ajudam a criar um mundo, um “art world”, a partir das relações recíprocas que estabelecem.

De acordo com DiMaggio, as características destes intermediários, que organizam a produção e a distribuição das práticas artísticas, influenciam a forma como se estrutura o mundo das artes e dos géneros artísticos.

Se os intermediários forem os próprios artistas, o mundo das artes organiza-se de forma internamente segmentada e hierarquizada. Se os intermediários forem os produtores comerciais, como a sua intenção é obter lucro, o mundo da arte tende a organizar-se de uma forma o mais universal possível, com poucas barreiras internas. Se os intermediários forem o Estado ou a administração pública, como as políticas culturais

são definidas pelas exigências das organizações que por sua vez derivam das ordens governamentais das quais dependem, as consequências são variáveis.

De entre as várias contribuições anteriormente expostas, há uma que gostaria de salientar, a que dá conta que os fenómenos simbólico-culturais, na sua autonomia e especificidade relativas, aparecem como mediadores entre as estruturas e as práticas sociais e não podem ser perspectivados como um espelho da dimensão social. Seguindo a argumentação de Paulo Filipe Monteiro (1965-) no que diz respeito à relação arte/sociedade, podemos afirmar que “a dimensão simbólico-cultural não está *de fora*, nem tão-pouco *perante* a sociedade; ela está *na sociedade*, dela fazendo parte integrante” (Monteiro, 1996: 19).



**II PARTE:**  
**REDE NACIONAL DE TEATROS E CINETEATROS**



## Capítulo IV. Gênese e Consolidação da Esfera Pública Cultural

### 1. A Europa e o advento da esfera pública cultural

Nos séculos XVII e XVIII, um pouco por toda a Europa, a aristocracia rica pertencente à corte do déspota esclarecido afirmava-se publicamente através de símbolos culturais de poder. A sua acção ia no sentido de uma submissão voluntária a imperativos racionais e consequente repressão de emoções, impulsos e desejos. O papel que tem de desempenhar socialmente não lhes permite mostrar-se como indivíduos com paixões ou desejos próprios. Sob o despotismo esclarecido tal era o significado de ser civilizado.

Em meados do século XVIII, a burguesia vai desenvolver uma alternativa a este modelo civilizacional da corte. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), uma das figuras marcantes do Iluminismo francês, denuncia o social como artificial e a crítica à civilização incide tanto nas estratégias de vida como nas das artes. Por isso, sustenta que no teatro, tal como na vida quotidiana, o artifício e a distância deveriam ser abolidos. Os actores deveriam envolver-se nas situações dramáticas como se fossem reais e suscitar o mesmo tipo de envolvimento por parte do espectador. “Contra o *vício* da hipocrisia da *civilizada* sociedade da corte devia ser fomentada a *virtude* burguesa da sinceridade” (Carvalho, 1999: 128). A identificação pretendida permitiria passar da civilização à cultura tal como é proposto pelo sociólogo Norbert Elias. A promoção da cultura, da educação visava a promoção da humanidade, acreditando-se que seria comovendo o coração que se esclareceria a humanidade. Este esclarecimento por meio da comoção do coração supunha a formação de um novo consenso social relativo às maneiras de lidar com a arte, que se consubstanciou na esfera pública burguesa com a criação de uma opinião pública alimentada pela literatura e pela imprensa.

A Revolução Francesa consolida no final do século XVIII a ligação prestigiante do Estado à cultura<sup>75</sup>. Os modelos constitucionais liberais que se seguem promovem o acesso de todos à cultura.

O século XIX é já marcado por uma consciência colectiva do papel da cultura e representa o momento de estruturação de um espaço social consagrado à cultura tal como o conhecemos hoje em dia. “O intelectual instalou-se nessa figura de guardião da pureza ideológica e mesmo do sonho ideológico, funcionando de algum modo como o padre dos tempos modernos em relação àquilo que era a verdade colectiva, a transcendência da época anterior ao século XVIII” (Lourenço, 1996: 42).

A experiência sensível moderna não é da ordem de uma experiência desafectada. A produção cultural convida à distração, afecção e choque. É por essa altura que se começam a desenvolver as políticas culturais a um nível comunitário, mais concretamente nas cidades e é de salientar o papel fundamental que a burguesia desempenhou em todo este processo. “A política cultural deve dizer respeito a *todas as coisas*, a *todas as pessoas* e a *todos os recursos* – não só aos que reclamam actuar em nome da Cultura. (...) A ideia estética de cultura como um domínio alternativo de libertação pessoal ou comunitária concerne unicamente os envolvidos; não é este o *modus operandi* ou o princípio geral de existência da política cultural” (Mercer, 2002: 318). O grande teatro, a ópera, as orquestras, as companhias nacionais de bailado, os museus, as bibliotecas vêm a sua importância aumentada, graças a um esforço assegurado pelo Estado, em que os próprios cidadãos se sentem obrigados a apoiar estas iniciativas em prol da comunidade. “Se o luxo foi o estímulo do capitalismo inicial, a banalização do luxo (ou o seu símile) e da cultura como luxo vai ser o estímulo do capitalismo moderno. Este processo reclama uma dupla democratização do acesso – aos bens materiais (alargamento do poder de compra) e aos bens intelectuais (alargamento da escolaridade)” (Santos, 1995: 156)<sup>76</sup>.

São estas as infra-estruturas culturais que caracterizam alguns países da Europa entre 1840-1945. No Estado Providência que se segue à II Guerra Mundial, o serviço

---

<sup>75</sup> Atendendo à origem etimológica da palavra ‘cultura’ encontramos ‘culto’ (do latim ‘cultu’) e que remete para a dedicação, ritualidade, quotidianidade e repetitividade, a que o Estado se associa na modernidade, além da importância de cultivar o gosto.

<sup>76</sup> A propósito deste processo de popularização do luxo e de democratização da cultura, Maria de Lourdes Lima dos Santos fala de banalização, a que faz corresponder a banalização do estético como a nova forma de relacionamento entre os dois sistemas de percepção implicados na prática cultural, o da percepção alargada do comum das gentes e o da percepção específica dos corpos de especialistas (Santos, 1995).



público cultural encontra-se consolidado e a cultura é um direito dos cidadãos, em que o Estado tem a obrigação de propiciar o acesso à prática cultural. “O papel de intermediário público, criado inicialmente pelo capitalismo industrial, e mais tarde ocupado pelos ministros da cultura dos estados, tornou-se nos últimos 150 anos no arquitecto central da oferta cultural urbana” (Pratley, 1995: 246).

Nos anos 60, em França, é incontornável a referência a André Malraux, Ministro da Cultura do General Charles de Gaulle entre 1959 e 1969<sup>77</sup>, que, radicalizando o investimento do Estado central na cultura em 1% do PIB, promoveu o aparecimento dos centros dramáticos regionais que se afirmaram como novos pólos emissores no tecido cultural francês (processo de democratização da cultura).

Nos anos 80, a diminuição do investimento público não pôs em causa o carácter saudável da vida cultural (ao objectivo intrínseco de democratizar a cultura adiciona-se o objectivo extrínseco de aproveitar uma potencialidade que estava já inscrita na natureza das coisas e atingir a democracia cultural<sup>78</sup>), na medida em que foi redimensionada e desenvolvida como motor económico da vitalidade das cidades.

Em termos de produção teórica, esta evolução ficou marcada pela passagem de uma perspectiva estrutural (em que o mundo cultural era encarado como o resultado da vida económica e política) a uma perspectiva da acção, em que se pretende analisar a incidência da actividade cultural na sociedade.

## 2. O ‘estado da arte’ em Portugal

As práticas culturais em Portugal foram marcadas, em meados do século XVI, pela perseguição que a Inquisição perpetrou aos judeus, que sabemos portadores embrionários da ‘cultura burguesa’.

---

<sup>77</sup> É de salientar a criação em 1959 do Ministério dos Assuntos Culturais e o consequente estabelecimento de um plano de desenvolvimento cultural com a especificação de políticas culturais a nível municipal que fez com que as instituições públicas tenham adquirido um lugar de destaque nos mecanismos de legitimação cultural. “A certificação artística e a obtenção de ajuda pública tornaram-se inseparáveis” (Dubois, 1999: 12).

<sup>78</sup> “Enquanto que o princípio da democratização não questionava a cultura erudita, mas apenas a desigualdade da repartição dessa cultura, o princípio da democracia cultural contestou, em ‘nome de um relativismo igualitário, os privilégios da cultura erudita’” (Madeira, 2002: 160).

A tradição do teatro de corte em língua portuguesa, que teve origem em Gil Vicente (1465-1536), vê a sua actividade interrompida por força da Igreja e dos Jesuítas. As circunstâncias políticas e ideológicas da Contra-Reforma, que deixam o país praticamente privado de burguesia, têm consequências fatais no desenvolvimento ulterior da actividade cultural em Portugal.

D. João IV (que governou entre 1640 e 1656) consolida a tendência de consentir unicamente a música escrita para o serviço ou glória de Deus. O século XVII mostra um país fortemente centralizado, submetido ao imenso poder da Igreja, governado por um rei temente a Deus e devoto que proclama a área da música religiosa como a área por excelência de valor cultural, em detrimento por exemplo do teatro.

D. João V (1707-1750) herda um país onde um terço do território pertence à Igreja, os negociantes estrangeiros eram em número superior aos nacionais (graças à expulsão dos judeus) e o teatro é encarado institucionalmente como um divertimento suspeito.

Na tentativa de manifestar o espírito das Luzes, o rei promove o teatro e a música, ainda que essencialmente na esfera religiosa. O novo estilo importado de Itália, com instrumentistas e cantores, entre eles, os castratti, pretende engrandecer as cerimónias religiosas, escolhidas como cenário por excelência da representação pública do prestígio real.

A partir de 1733, a par do culto da pompa religiosa, surgem com maior regularidade várias formas de música dramática. No Paço acontecem serenatas e outras obras vocais-instrumentais e ópera italiana no Carnaval. No entanto, trata-se de acontecimentos privados, cuja assistência se limita ao círculo da Rainha; o que aí acontece encontra-se excluído da esfera pública de representação que caracteriza as cerimónias religiosas.

Existem, neste período, em Lisboa, três tipos de público diferentes: a corte, a nobreza e a plebe. A corte frequenta ópera italiana no próprio espaço da corte; a nobreza assiste a espectáculos de ópera italiana na Academia da Trindade (o primeiro teatro popular de ópera), e, mais tarde, também no teatro do Rossio; e a plebe assiste a espectáculos de ópera ou comédia musical em língua portuguesa no Teatro do Bairro Alto. A função institucional do teatro é a mesma desde que, em 1588, Filipe I o

proclamou como fonte de divertimento desde que as suas receitas revertam para obras de caridade.

Se a nobreza desenvolve, no seu interior, algumas formas de convivência social, o mesmo não acontece com a burguesia. “O facto de não haver passeio público e de o mais simples mercador ter capela e missa privada comprova esse défice de sociabilidade que, por debilidade económica e/ou política e ideológica, a burguesia não parece estar em condições de contrariar” (Carvalho, 1999: 149-50). De forma diferente do que acontece noutros países da Europa, não existe em Portugal um forte movimento burguês de promoção das actividades culturais.

A viragem acontece no reinado de D. José I (1750-1777) com a construção da Ópera do Tejo em 1755 (apesar de a inauguração ter sido no dia 2 de Abril e o edifício ter desaparecido a 1 de Novembro desse mesmo ano por ocasião do terramoto de Lisboa), em que a função de representação ou de prestígio se transfere da música religiosa para a ópera. O rei apresenta-se solenemente em público a um conjunto de convidados que reúne os notáveis do reino, onde estão incluídos os grandes negociantes. Os espectáculos continuam, no entanto, a apresentar castratti em vez de atrizes, bailarinos em vez de bailarinas, o que provoca entre outras coisas uma clara separação de funções entre actor e espectador e um afastamento em relação ao ideal de naturalidade que caracteriza o movimento iluminista da segunda metade do século XVIII; os elementos do sexo feminino estão completamente ausentes do palco e da sala e o público pouco interage com o actor.

Mesmo nestas circunstâncias, é no reinado de D. José I que surge o primeiro testemunho de um discurso iluminista sobre o teatro promovido pelos ‘Homens de Negócios da Praça de Lisboa’; através do Alvará real de 17 de Julho de 1771 reconhece-se aos teatros públicos uma função institucional de educação, esclarecimento e instrumento de civilização. O facto de este discurso ter tido origem na grande burguesia mostra como ela foi ganhando força, consciência de classe e consistência ideológica. A pretensão é desenvolver o teatro como espaço de sociabilidade, levar as atrizes para o palco e as mulheres para a sala como espectadoras.

A esta expansão da sociabilidade não foi alheia a constituição da ‘esfera pública literária’ que criava nos cafés, botequins, tabernas e bilhares uma opinião crítica, ainda não pública, mas que se propagou a grupos cada vez mais vastos, formando correntes a

partir do livre exercício da crítica e dos confrontos das opiniões singulares. “Além do suporte nas diversas instituições de sociabilidade intelectual, para o desenvolvimento do processo fortemente contribui a influência de publicações (periódicas ou não) portuguesas e estrangeiras divulgadoras de correntes filosóficas e científicas, das descobertas da Ciência e da Técnica e de obras literárias, bem como de conferências e cursos públicos assistidos por nobres e burgueses” (Tengarrinha, 2006: 11-2). Na segunda metade do século XVIII, encontramos, em Portugal, algumas publicações periódicas que se inserem nesta corrente crítica, como é o caso de *Academia dos Humildes e Ignorantes* (Lisboa, 1758-1770) e *Gazeta Literária ou Notícia Exacta dos Principais Escritos que Modernamente se vão Publicando na Europa* (Porto, 1761-2) que inauguram o periodismo literário. Além delas, eram postas a circular outro tipo de publicações, legais ou clandestinas, como os opúsculos, os panfletos, os ‘volantes’ e os pasquins.

Esta corrente de pensamento crítico contou também com o apoio de influentes suportes das sociedades científicas que foram surgindo em vários pontos do país, como é o caso, no reinado de D. Maria I (1777-1816), da Academia Real das Ciências, fundada em Lisboa, em 1779, e da Real Biblioteca Pública da Corte, actual Biblioteca Nacional, em 1796.

É igualmente no reinado de D. Maria I que se constrói, em Lisboa, o Teatro de S. Carlos (1793) e no Porto, o Real Teatro de São João (1798), actualmente Teatro Nacional São João (TNSJ).

O Teatro de S. Carlos resulta do compromisso entre a burguesia e o poder. E se para a burguesia representa a possibilidade de continuar a desenvolver a sociabilidade para restaurar velhos privilégios, o poder encara-o como fonte de receita para alargar as obras de caridade organizadas pela Polícia, através do intendente Pina Manique.

A arquitectura interna do próprio teatro denota que a sala é toda ela pensada para o rei; é um teatro de corte, adequado à função de representação e frequentado pela família real em ocasiões solenes, apesar de não pertencer à corte. “No final do século XVIII confirma-se a inexistência de uma alternativa burguesa à cultura da corte. O S. Carlos é um ‘teatro da corte para a burguesia’” (Carvalho, 1999: 156), em que a língua portuguesa estava excluída e se cristalizava o modelo de recepção herdado do antigo

regime<sup>79</sup>. Uma experiência iluminista no teatro das classes elevadas continua sem acontecer.

A Revolução liberal de 1820<sup>80</sup> fez com que “a fruição colectiva de uma expressão artística fosse tomada como forma de alcançar a ideia sublimada de uma nova sociedade” (Tengarrinha, 2006: 110). Vários artistas (pintores e escultores) produziram obras que enalteciam os feitos da Revolução (de muitas delas só se conhece a referência em documentos da época, por terem sido destruídas posteriormente pelos absolutistas). A música, o teatro e a poesia foram as manifestações artísticas que mais cedo afirmaram a Revolução e os seus heróis. “Mais uma vez, foi por influência do jornal *Astro da Lusitânia* (nº de 27 de Novembro de 1820) que se intensificou a representação de dramas adequados ao momento político” (Tengarrinha, 2006: 112)<sup>81</sup>. Pode-se destacar o drama de Almeida Garrett (1799-1854), o *Catão*, escrito contra a tirania e para comemorar o 1º aniversário da Revolução. Em 1821, os liberais decretaram a construção de um teatro-escola nacional (Decreto das Cortes de 23 de Março).

Honra seja feita a Mouzinho da Silveira (1780-1849) que em 1834, enquanto membro da Câmara dos Deputados, associa a criação de equipamentos culturais à ideia de liberdade.

---

<sup>79</sup> Este modelo caracteriza-se por uma fraca separação das funções de actor e espectador, no sentido em que ambos se exibem, uns no palco e outros na sala. É precisamente nestes contextos que o poder encontra as condições ideais para se ostentar. Outra das características é o facto de a retroacção da sala ser forte, o que levou inclusivamente à alteração dos finais de determinadas óperas para as transformar em exaltações aos monarcas.

<sup>80</sup> Esta revolução deriva precisamente da importância que foram adquirindo ao longo da segunda metade do século XVIII os locais públicos de sociabilidade. O desenvolvimento das correntes de opinião não pode ser dissociado das acesas discussões que ocorriam nos cafés a partir da leitura em voz alta por exemplo do jornal oficial *Gazeta de Lisboa* e dos debates sobre os acontecimentos revolucionários em França. “Esta maior abertura do espaço público, aliada aos inícios do processo de formação de uma opinião crítica política, experimenta maior impulso nos tempos conturbados das Invasões Francesas” (Tengarrinha, 2006: 13). O que leva este historiador a afirmar que a opinião pública não existe em Portugal antes de 1809, data da segunda invasão. “Segundo testemunhos da época, ‘todo o País estava transformado numa enorme assembleia’. (...) Pode assinalar-se assim em Portugal, ainda que com dimensão limitada, o começo da instauração de uma esfera pública pré-liberal aliada ao desenvolvimento de uma opinião crítica política, formada na discussão fora dos círculos do Poder e autónoma relativamente a eles” (Tengarrinha, 2006: 13-4).

A instauração do regime liberal criava as condições institucionais para a afirmação da esfera pública política, tal como é entendida por Habermas. “Com a Revolução de 1820, alicerçando-se o regime na vontade dos cidadãos, tornava-se pois necessário mobilizá-los pelo debate de ideias e a estruturação de convicções, para o que desempenhava papel central a Publicidade” (Tengarrinha, 2006: 17).

<sup>81</sup> O jornal *Astro da Lusitânia*, da esquerda liberal, exerceu uma influência muito forte, nomeadamente na apresentação dos conflitos que anteriormente permaneciam no segredo dos palácios.

Almeida Garrett<sup>82</sup>, convidado pelo parlamentar Passos Manuel em 1836 para pensar o teatro português em termos globais, desenvolve o projecto do Teatro Nacional (que seria inaugurado dez anos mais tarde com a designação de Teatro Nacional D. Maria II por ocasião do 27º aniversário da rainha<sup>83</sup>) e da Academia das Belas Artes, precisamente com o objectivo de introduzir o programa das Luzes na vida teatral portuguesa e transformá-la numa praxis essencialmente educativa ou de esclarecimento e não recreativa ou de simples representação (ostentação). Esta missão de formação estava orientada para a criação de novos intelectuais bem como de novos públicos, daí a aposta na formação com a criação da Escola de Música do Conservatório Nacional. Como Maria de Lourdes Lima dos Santos afirma: “Garrett não parece ter tido receio de que as classes laboriosas se tornassem classes perigosas; mais do que tudo receará um nivelamento cultural por baixo, uma democratização da cultura em nome da facilidade” (Apud, Tengarrinha, 2006: 133).

No entanto, em vez de ser o Teatro Nacional a constituir o modelo normativo de uma nova função do teatro, foi precisamente o contrário que aconteceu: o Teatro Nacional passou a reger-se pelo modelo do Teatro de S. Carlos (a reforma de Garrett estava condenada ao fracasso pela falta de um ‘iluminismo nacional’).

O desenvolvimento capitalista impulsionado pela Regeneração (1851), com o objectivo central do fomento material, tornou evidentes as contradições entre as mudanças no ‘país real’ e a aparente estagnação das classes dirigentes. Numa sociedade cada vez mais aburguesada, a burguesia defende uma perspectiva iluminista nomeadamente na legislação para justificar o fomento das artes, mas paradoxalmente adopta o paradigma aristocrático da arte como divertimento e representação.

---

<sup>82</sup> Garrett apercebeu-se que o desenvolvimento do Liberalismo estaria assente na ‘opinião pública’ e proclamou a ‘publicidade’ como o princípio essencial e o suporte do sistema representativo. “Assim, a importância maior de Garrett na história da Imprensa portuguesa foi a de ter sido o primeiro com a consciência de que um jornal que se propusesse ‘dirigir a opinião pública’ – como era intenção proclamada no ‘Prospecto’ de *O Português* (fundado em 1826) – deveria ser um órgão de grande tiragem, com poderosos meios e uma forte organização” (Tengarrinha, 2006: 126).

Acentuou a importância de um grupo, a base social em que assenta a ‘opinião pública’, que fosse capaz de defender pontos de vista junto de uma área social mais ampla e que essa área seria capaz de acolher esses pontos de vista e de lhes dar dimensão de intervenção. O conceito de ‘classe média’ é concebido como uma classe que não existe sem as extremas. “Era a visão histórica da marcha gloriosa da burguesia à conquista do mundo. Nunca, até aí, no nosso país, alguém traçara tão nitidamente o percurso e o papel histórico da burguesia no início da época contemporânea” (Tengarrinha, 2006: 128). Da consideração de uma estrutura social bipartida passa-se a uma estrutura tripartida – classes médias (os que trabalham e possuem), povo (os que trabalham mas não possuem) e povo-ralé (os que não trabalham e não possuem).

<sup>83</sup> Data da mesma altura, mais concretamente de 1845, a inauguração do Teatro Lethes em Faro que associa o sul do país às comemorações do aniversário da rainha.

Em pleno século XIX, a burguesia chega ao poder sem projecto cultural (a educação, o ensino e a ilustração não eram os valores fundamentais).

O Rei D. Fernando II (1837-1853), o Rei-Artista, é a única força activa a marcar o século XIX. Vindo da Alemanha, enceta uma série de projectos criticados na altura: a criação do Museu de Arte Antiga (que foi fundado em 1884, sob a designação de Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia) e a recuperação do Mosteiro dos Jerónimos.

Em 1881, é inaugurado em Aveiro o Teatro Aveirense que inicia a sua actividade com uma peça de teatro da responsabilidade da companhia do Teatro Nacional D. Maria II; em 1885 é a vez do Teatro Sá de Miranda em Viana do Castelo.

Em 1890, no reinado de D. Carlos I (1889-1908), é fundado em Lisboa o Coliseu dos Recreios por um grupo de lojistas e outros simpatizantes do movimento republicano oriundos da pequena burguesia. Como o próprio nome indica é uma sala pensada tanto para actividades lúdicas e circo como para ópera e outros espectáculos musicais, enfatizando a função recreativa destes espectáculos. “Mesmo na sua inconsequência como projecto de intervenção cultural de coloração republicano-burguesa (e é preciso não esquecer que se tratava de uma empresa comercial, destinada obviamente a dar lucros), o Coliseu antecipava em vinte anos o vasto programa de fomento e democratização da educação e cultura que seria posto em prática pela República” (Carvalho, 1999: 169-70).

Se, por um lado, o Coliseu funcionou como alternativa ao Teatro S. Carlos em termos de abertura quantitativa e qualitativa dos frequentadores, o mesmo não aconteceu em termos do conteúdo do programa músico-teatral, já que o tipo de produção e recepção da ópera em nada se distinguia da do São Carlos.

No entanto, o final do século XIX fica marcado por alguns aspectos que denotam a contestação à função exclusivamente recreativa e de representação que caracterizava o teatro: a produção e a recepção teatrais foram sofrendo alterações, as luzes passaram a permanecer apagadas durante a representação, passou a ser proibido entrar e sair depois de iniciado cada acto, os espectáculos passaram a começar à hora prevista, independentemente da presença da família real e sem interrupções protocolares. O paradigma iluminista burguês que começara 150 anos antes em alguns países da Europa chegava finalmente a Portugal.

O movimento democrático iniciado com a implantação da República a 5 de Outubro de 1910 estabelece como prioridades a alfabetização e o ensino básico, com a constituição de uma rede escolar. À produção cultural e artística resta o prolongamento da actividade que já se desenvolvia na velha monarquia, “o século XIX prolongava-se pela República dentro, popular na raiz, ‘saudosista’ nos frutos” (França, 1972: 13).

Dois momentos assinalam, no entanto, o triunfo do programa da burguesia esclarecida no âmbito da cultura: nas artes plásticas, a criação do Museu de Arte Contemporânea, em 1911, e em termos musicais, a estabilização definitiva dos concertos públicos em Lisboa e no Porto e o encerramento do Teatro de S. Carlos, em 1912.

Embora a comissão nomeada para a reestruturação do S. Carlos não apresentasse resultados, a sua reabertura em 1920, na sequência de uma decisão do Governo de Sidónio Pais, veio novamente acentuar a função recreativa e de representação daquele teatro, e omitir a sua eventual missão educativa e cultural, apesar de em termos de produção e recepção culturais dominar o paradigma iluminista, incluindo a ligação que se passou a verificar entre o repertório das temporadas e as questões fundamentais dos debates de ideias que marcam a época. O acto de criação artística passa a ser profundamente marcado pela interacção com esses debates de ideias. A própria imprensa deixa de destacar os intervenientes e centra-se nas ideias, nos conflitos e no drama que põem em cena. “A recepção da música e da ópera intersecta-se cada vez mais com os diferentes movimentos ideológico-culturais e relaciona-se mais do que nunca com a política” (Carvalho, 1999: 176).

A maior parte da vida artística mantinha-se fora do circuito social. Um clube nocturno, o Bristol, e um café de tradição intelectual e literária, A Brasileira do Chiado, foram os responsáveis por encomendar, a jovens artistas em 1925-26, obras que transformaram as salas desses espaços no ‘verdadeiro’ Museu de Arte Contemporânea “que o Governo em vão supusera criar, nas traseiras da Escola de Belas-Artes” (França, 1972: 25).

Um pouco por todo o país foram surgindo espaços dedicados às artes do espectáculo, em 1915, é inaugurado o Theatro Circo em Braga; em 1928, o Pax Julia em Beja.



O período do Estado Novo (desde a nomeação de Salazar para a chefia do Governo em Fevereiro de 1932) define as linhas da política cultural em duas direcções: através do Instituto de Alta Cultura promove-se o teatro no Teatro Nacional de Ópera (D. Maria) e no S. Carlos, como sala de visitas (em que é obrigatório o traje de gala e se enfatiza a função essencialmente de representação que voltou a ter), e a dança pela Companhia Verde Gaio; através do Secretariado de Propaganda Nacional (o SPN foi criado em 25 de Setembro de 1933 com o objectivo fundamental de veicular a ideologia do regime – nacionalismo e historicismo - e uniformizar o conhecimento da realidade nacional; como a actividade do SPN deixou de corresponder ao âmbito restrito da sua designação, em 1944 passa a designar-se Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, SNI) e da Direcção Geral da Cultura Popular e dos Espectáculos promovem-se a cultura popular e o espectáculo.

As duas áreas surgem separadas, temos uma cultura de elite e outra cultura direccionada aos cidadãos em geral, que se supõe não necessitarem mais do que entretenimento, promovido através da rede de folclore. Predominava “o conceito de música ‘nacional’ difundido maciçamente na esfera pública, o qual partia do *fado* (de Lisboa) e dos *ranchos folclóricos* e já então era imposto através de uma espécie de ‘indústria cultural’ que o ‘Estado Novo’ mantinha sob controlo” (Carvalho, 1999: 188).

A arte era essencialmente decorativa, de inspiração folclórica e de tendência nacionalista. “Praticavam-nas a ‘geração contemporânea de Salazar, a geração da Ordem’” (França, 1972: 32). Emblemática de toda esta geração é a Exposição do Mundo Português, organizada em 1940, em Lisboa, com o objectivo de comemorar o duplo centenário da independência da Nação e da sua Restauração. Mas em vez de funcionar como uma lição de história, foi a festa, a feira, o que despertou o interesse dos visitantes. A exposição sagrou-se como um auto-retrato do regime, a atemporalidade a garantir a sua conservação. O monumento das Descobertas foi a peça mais importante, “verdadeira ‘escultura de feira’ no meio de uma ‘arquitectura de feira’” (França, 1972: 37).

Entre as funções do Secretariado de Propaganda Nacional destacam-se: a recolha e tratamento da informação veiculada pelos órgãos de comunicação nacionais e estrangeiros que era depois fornecida aos altos dirigentes do Estado, servidos por uma biblioteca, uma fototeca e uma filmoteca. Por outro lado, o organismo era responsável

por uma contínua produção de informação destinada aos órgãos de comunicação e à Emissora Nacional. Outra das funções passava pela produção editorial, de que é exemplo a revista *Panorama* (1941-74), meio artística, meio turística; pela organização de exposições em Portugal ou no estrangeiro; pela criação de prémios nas artes plásticas, cinema, música, dança e teatro; e dinamização de novos salões de exposição, bem como a criação do Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948. O apoio à cultura privilegiou a atribuição de prémios, a encomenda ou compra de obras e a produção de eventos em detrimento do apoio à criação de estruturas para a produção cultural. Este tipo de apoio teve implicações no próprio processo criativo, com a consolidação de figuras como o pintor-decorador, o escultor-estatutário e o arquitecto que projectava edifícios efémeros, aos artistas plásticos foi atribuída “a tarefa de constituir o *vivido* da memória colectiva” (Ó, 1999: 167).

O SPN foi dirigido desde a sua criação até 1949 por António Ferro<sup>84</sup> (foi ele próprio que sugeriu a Salazar a criação de um organismo que fizesse propaganda aos feitos do regime político), responsável pela Política Oficial do Espírito, a política de fomento cultural e de propaganda do regime. “O órgão da propaganda apareceu, entre nós, preso ao propósito maior de esclarecer a obra realizada pelo Executivo. Mas o empreendimento ganharia outra dimensão quando se lhe prescreveu em seguida: ser capaz de integrar a população no ‘pensamento moral que deve dirigir a Nação’” (Ó, 1999: 45).

Como era um homem de cultura e de espírito, Ferro serviu-se do organismo criado para defender e divulgar alguns dos artistas mais arrojados do seu tempo, o que lhe reservou lutas com os conservadores do regime em defesa da arte moderna. A cultura tornou-se com ele não apenas num veículo de propaganda, mas sobretudo um eficaz instrumento de controlo social ao serviço do Estado, nomeadamente na construção de práticas culturais onde os conflitos sociais são harmonizados em torno de grandes desígnios nacionais. Defendia que “as experiências artístico-literárias eram imprescindíveis na ordenada organização da sociedade do porvir e toda a sua análise

---

<sup>84</sup> “A sua biografia exige o reconhecimento de dois traços marcantes: o convívio com a geração do chamado primeiro modernismo português de cujo órgão – a revista literária *Orpheu* publicada no ano de 1915 – fora editor, a convite de Mário Sá Carneiro, representando nesse movimento a ‘ala (...) mais mundanamente escandalosa’; a partir de meados da década de vinte, uma declarada admiração pelos fascistas nascentes na Europa, nesse plano conquistando certa notoriedade como repórter internacional através de sucessivas entrevistas a, entre outros, D’Annunzio, Benito Mussolini, Charles Maurras, Primo de Rivera” (Ó, 1999: 102).

pretendia refutar a ideia corrente de esbanjamento, de despesa sumptuária e improdutiva – o investimento no ‘espírito’ geraria lucros avultados recuperáveis a muito breve prazo” (Ó, 1999: 104).

A grande aposta cultural de António Ferro centrou-se nos campos literário e artístico. Ao longo dos anos, uma vasta equipa de artistas e intelectuais foi re-elaborando, sob os mais diversos motivos, as grandes manifestações populares, apresentando-as como expressões genuinamente populares. Fragmentos de memórias locais serviam de pretexto para a criação de tradições centenárias. No entanto, à medida que se entra nos anos cinquenta, já com Ferro afastado do SNI (ele que “deu cor, graça e movimento ao tradicionalismo salazarista” (Ó, 1999: 197)), a promoção cultural circunscreve-se a manifestações etnográficas e folclóricas e afasta-se da cultura erudita, tida como desvio à integração do povo na cultura popular.

O Museu de Arte Contemporânea consegue sobreviver, mas com um orçamento limitado que não lhe permite inovar e servir como espaço de novas oportunidades. O Museu de Arte Antiga, apesar de ampliado em 1940, acolhe colecções praticamente imobilizadas.

“O regime autoritário atribui-se o direito de definir que cultura convém aos portugueses e quais os valores que a devem enformar. Neste âmbito, é fundamental o papel da Censura, que correspondia à ideia, preconizada por Salazar, de que a liberdade de criação artística não servia de justificação para os malefícios que dela poderiam advir para a sociedade, havendo necessidade de a limitar e orientar social e moralmente” (Santos, 1998: 62).

Em 1952, tem início um novo período na arte em Portugal, em que ela própria reflecte a contestação política então vivida. “A arte e a poesia portuguesas ficariam marcadas pelo ferro candente do surrealismo, que abriu novas perspectivas imagéticas à língua dos poetas e possibilitou a própria negação ambígua das imagens, através de uma cortina onírica de transição” (França, 1972: 50). O movimento surrealista constituiu-se como uma ponte entre um período atemporal e um outro caracterizado pelo abstraccionismo, em que as relações que se estabelecem com a actualidade europeia são directas. Esta evolução coincide com a evolução da crítica de arte que começa entretanto a definir-se em Lisboa.

Em 1956, Lisboa assiste à criação da Fundação Calouste Gulbenkian, “um verdadeiro milagre no quadro estreito da vida artística portuguesa” (França, 1972: 53), que tornou possível entrar na década de 60 com algum optimismo. Além das exposições das colecções do seu fundador, foram criados prémios de história e de crítica de arte, bolsas de estudo no estrangeiro, bem como a revista de arte e letras, *Colóquio* (fundada em 1959). O mercado de obras de arte emergiu e com ele as galerias de arte abandonam o seu carácter meramente expositivo e criam, na medida do possível, uma clientela, ainda que caracterizada por falta de informação e de hábitos culturais. É também no final da década de 60 que o interesse de algumas empresas comerciais e bancárias pelo valor publicitário do mecenato se começa a manifestar, com a fundação do prémio ‘Soquil’, ligado directamente à crítica de arte.

Se, por um lado, a arte portuguesa se aproxima da arte que vai surgindo um pouco por todo o Ocidente, a informação que circula internamente é ainda escassa, o que faz com que o público nacional continue “incapaz de entender e ainda mais de situar o que os seus melhores artistas lhe ofereciam; não os sabendo apreciar nem criticar – só por acaso interesseiro os adoptava” (França, 1972: 59).

Nas conclusões de um encontro de Críticos de Arte realizado em 1967, foi reclamado um estudo sociológico sobre a situação da arte portuguesa, em termos da produção, consumo e factores informativos intermédios, considerado como a condição prévia de agir adequada e eficazmente. Foi exactamente na sequência desse encontro que foi criada a secção portuguesa da Association Internationale des Critiques d’Art (AICA).

“No interior do País também o processo de formação continuou por fazer, ou sequer por pensar, nessa altura: um ensino artístico inapropriado, um ensino de história da arte marginal e antiquado na sua metodologia, uma bibliografia medíocre e diminuta, traduzindo uma historiografia caída num grau zero, museus ancilosados e sem verba... Facilmente se prova o desinteresse oficial por esta parte essencial da vida cultural da Nação. Se atentarmos no facto de, aquando da campanha eleitoral de fins de 1969, nenhum dos grupos em presença, governamentais ou da oposição, se ter debruçado sobre estes problemas, podemos concluir que o mal era mais profundo e não vinha da incúria, ou da ignorância, de uma só facção...” (França, 1972: 59-60).

O governo de Marcelo Caetano (1968-1974), que sucede a Salazar, dispunha de dois organismos, as secretarias de Estado da Cultura e da Informação e Turismo “que se concorriam dentro de idêntica incompetência no domínio das artes” (França, 1972: 60).

É este o panorama da cultura em Portugal quando rebenta a revolução de 25 de Abril de 1974, após a qual também a política cultural se vai abrir aos desafios da democracia. Os próprios responsáveis pela produção cultural vão obrigar o poder político central a prestar atenção e consequentemente a criar mecanismos eficazes de apoio<sup>85</sup>. A situação sócio-cultural é, no entanto, ainda marcada pela falta de projecto cultural por parte dos poderes públicos, bem como de quadros competentes neste sector.

Se entendermos o campo cultural como um espaço em que se articulam organizações, políticas e públicos de acordo com práticas discursivas participadas e baseadas nas expectativas que entendem pôr em comum, é a partir dos finais dos anos 70 que em Portugal podemos afirmar a consolidação de um campo que pressupõe a cultura como um factor de desenvolvimento.

O Programa do I Governo Constitucional (1976/1978) foi o primeiro a explicitar as tarefas do Governo na área da cultura. “Com a autonomização da Secretaria de Estado da Cultura - que passa a depender directamente do Primeiro-Ministro -, considera-se que estão reunidas as condições para que a cultura, em Portugal, possa libertar-se de situações ambíguas que até agora a comprometiam, já porque simultaneamente se desvincula de intenções estreitamente didácticas e de conotação de propaganda imediata, já porque disporá de instrumentos necessários para promover e coordenar, a nível nacional e internacional, as acções de organismos até hoje dispersos por outros departamentos de Estado e instituições particulares, bem como para apoiar ou articular, sem quaisquer propósitos centralizadores ou dirigistas, os projectos e planos apresentados por tais organismos” (www.portugal.gov.pt consultado em 04-05-2008).

Em 1979, o Secretário de Estado da Cultura Hélder Macedo (na dependência do Ministro da Cultura e Ciência, Adérito Sedas Nunes do V Governo Constitucional,

---

<sup>85</sup> “A 14 de Maio de 1974 é publicado o Programa do Movimento das Forças Armadas. No domínio da cultura, as medidas imediatas anunciadas neste Programa são a abolição da Censura e do Exame Prévio e a criação de uma comissão *ad-hoc*, de carácter transitório, para controlo da imprensa, rádio, televisão, teatro e cinema, que se manterá em funções até à publicação de novas leis para estas áreas pelo futuro Governo Provisório. (...) A ligação da cultura à educação e à comunicação social, a divisão das artes e letras em cinco áreas distintas (a literatura, o teatro, o cinema, a música e as artes plásticas), a importância atribuída à democratização da cultura e à língua portuguesa são aspectos que a partir daqui vão enformar, por vários anos, as políticas culturais” (Santos, 1998: 64/5).

presidido por Maria de Lurdes Pintasilgo – 1979/1980) cria o primeiro Museu Nacional de Arte Moderna no Porto, a par de idêntica iniciativa tomada em Lisboa, em 1983, pela Fundação Gulbenkian que funda o Centro de Arte Moderna (em 1993, o Centro passa a ser designado Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão em homenagem ao primeiro presidente da Fundação). O novo regime continuava, no entanto, sem mostrar interesse em reabrir o Museu de Arte Contemporânea que tinha sido fechado para obras, o que só viria a acontecer em 1994.

Em meados dos anos 80, segue-se uma nova fase<sup>86</sup> na estruturação das políticas culturais e é a própria população que exige aos responsáveis com os quais mais se relaciona, os autarcas, infra-estruturas adequadas à promoção cultural, como bibliotecas, equipamentos gimnodesportivos, etc. (ainda que a actividade destes centros culturais comece por ser desenvolvida na lógica da animação cultural e não da programação). “Desenvolveu-se um processo de democratização cultural que se sustentou sobretudo em três vectores: educação popular, poder local e bibliotecas públicas municipais” (Melo, 2004: 55)<sup>87</sup>. É também nessa altura que surgem propostas sobre o ensino das artes visuais, apesar de só o ensino da arquitectura ter passado a universitário. Um outro fenómeno que viria a marcar as décadas seguintes é o florescimento de uma indústria editorial com carácter contínuo, que tornou possível o progresso do ensino universitário da história da arte.

A crítica de arte desenvolve-se nos diários e semanários de então, “mas carente, muitas vezes, de perspectiva e experiência histórica, e por demais ligada ao próprio desenvolvimento do mercado” (França, 1972: 70).

---

<sup>86</sup> Esta nova fase foi marcada pelo “progressivo esgotamento do modelo que havia pautado, durante décadas, a acção política municipal nestes domínios – um modelo que repousava numa relação rotineira com, ao mesmo tempo, uma particular intelectualidade de província e a ‘cultura popular’ caldeada pelo Estado Novo. A difusão de novos padrões de lazer e de comportamento em espaço público, a penetração da vaga pós-moderna nas cidades mais importantes, aliadas a mudanças na distribuição territorial da população que relançam a questão das centralidades urbanas, pressionam no sentido de se reequacionarem os investimentos políticos e turísticos na cultura, e a afirmação regional e nacional de cada cidade, através deles” (Silva, 1995: 255).

<sup>87</sup> Em 1983, foi publicado um diploma (decreto-lei nº 149/83) que definia o regime jurídico dos arquivos distritais e das bibliotecas públicas que prima pela novidade de pela primeira vez se explicitar um modo de articulação entre os diferentes níveis territoriais de jurisdição (“o arquivo distrital assumirá as funções de centro coordenador de todos os arquivos da zona”); foi proposto o “conceito de instituição integrada voluntariamente no conjunto de outras congéneres”, de modo a formarem “uma rede com interesses comuns e com equilibrada divisão de funções”. A esta novidade devia associar-se o recurso à tecnologia moderna para o tratamento documental (Melo, 2004). Era inaugurado o funcionamento em rede de diferentes organizações.

O Estado central começa a ultrapassar a fase experimental e tenta definir uma verdadeira política cultural. “Assiste-se ao emergir de uma nova constelação de valores, com traduções evidentes no campo cultural: ênfase no espectacular e no convivial, aposta na rentabilização da arte e da cultura (...), substituição do amadorismo pelo profissionalismo, a cultura como objecto de ‘gestão’, visão instrumental da cultura como factor de desenvolvimento” (Lopes, 2000: 122).

Quando em 1986, Teresa Patrício Gouveia, então Secretária de Estado da Cultura (do X Governo Constitucional de Aníbal Cavaco Silva – 1985/1987, e tendo como Ministro da Educação e Cultura, João de Deus Pinheiro), lança a Rede Nacional de Bibliotecas Públicas (também designada por Rede de Leitura Pública), juntamente com a instalação de uma base nacional de dados bibliográficos, a PORBASE, que permite conceber uma rede efectiva de bibliotecas, desencadeia a prática seguida posteriormente por sucessivos governos de criar redes. “A constituição de redes de equipamentos e serviços culturais fundamentais, que abranjam progressivamente todo o território nacional, é uma estratégia principal da política cultural” (Silva, 2004a: 241).

Nesse mesmo ano, o Estado adquire a Quinta de Serralves no Porto para aí implantar o futuro Museu Nacional de Arte Moderna. Teresa Patrício Gouveia nomeia uma comissão instaladora que assume funções até à criação da Fundação de Serralves em 1989. A casa e o Parque de Serralves abrem ao público a 29 de Maio de 1987. A criação da Fundação, dois anos mais tarde, assinala o início de uma parceria inovadora entre o Estado e a sociedade civil, representada por cerca de cinquenta entidades, oriundas dos sectores público e privado. A publicação da Lei do Mecenato em Agosto de 1986, com o objectivo de apoiar a criação e produção artísticas, levantou algumas críticas por parte da oposição de esquerda, que considera o incentivo ao mecenato privado uma forma de o Estado se demitir das suas responsabilidades. A cultura abria-se ao sector privado (“seis meses após a data da sua publicação anuncia-se que a lei do Mecenato ‘financiou’ 26 projectos” (Dionísio, 1994: 472)).

Para a mudança de perspectiva que marcou as políticas culturais em meados dos anos 80 contribuiu o reforço e gradual autonomização a nível central de uma área exclusivamente dedicada aos assuntos culturais, a Secretaria de Estado da Cultura.

A entrada em Janeiro de 1986 na Comunidade Económica Europeia (CEE) tem um impacto positivo importante não só por reforçar as políticas públicas como ao nível

dos financiamentos, através dos fundos estruturais. “Ao fim e ao cabo, parte dos recursos financeiros que a CEE disponibilizava apenas estaria disponível se o Estado ou os municípios também comparticipassem, o que conferia ainda maior pertinência e relevância à fórmula da comparticipação, da cooperação entre diferentes instâncias políticas e político-administrativas” (Melo, 2004: 64).

Em 1990, e sendo Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes (XI Governo Constitucional – 1987/1991, presidido por Aníbal Cavaco Silva que colocou o Secretário de Estado da Cultura na dependência da Presidência do Conselho de Ministros), tenta-se aumentar o bolo orçamental da cultura principalmente a preservação e valorização do património e o apoio aos criadores, continuando a passar alguma da responsabilidade para a sociedade civil; inaugura-se a dinâmica dos grandes eventos que desenvolveram a profissionalização do sector cultural e incentivaram a internacionalização (que passa, em 1992, pela criação do Instituto Camões para promover a língua e a cultura portuguesa no estrangeiro). “A vida cultural depende, no início da década de 90, mais do que alguma vez dependeu, da política para o sector, que entretanto se tornou fundamental na política global do Governo” (Dionísio, 1994: 485).

Em 1993, o São Carlos passa a Fundação (extinta em 1998, ano em que surge como Instituto Público), o Centro Cultural de Belém abre as portas como Fundação das Descobertas<sup>88</sup> e a Companhia Nacional de Bailado (criada em 1977) torna-se uma associação de direito privado.

Este modelo de privatização da cultura não resolveu a situação cultural em que o país se encontrava, na medida em que as empresas continuaram a não colocar dinheiro nessas fundações e mesmo que o tivessem feito poder-se-ia ter dado a ‘violação corporativa da cultura pública’ como Jim McGuigan designa este processo em que o objecto cultural deriva das metas organizacionais (McGuigan, 2005: 235).

O que aconteceu em 1994, com Lisboa – Capital Europeia da Cultura (realizado por uma sociedade constituída pelo Estado e o município de Lisboa) e consequente revisão da Lei do Mecenato (alargar os benefícios fiscais concedidos às empresas-

---

<sup>88</sup> A decisão de construir o CCB foi tomada no início de 1988, com o objectivo de construir de raiz um equipamento que pudesse acolher, em 1992, a presidência portuguesa da União Europeia, permanecendo posteriormente como um pólo dinamizador de actividades culturais.

Uma das primeiras exposições que abriu o CCB foi «O Triunfo do Barroco», cumprindo, com um ano de atraso, a promessa de mostrar em Portugal a exposição central da Europália'91, dedicada à arte portuguesa e que tinha tido lugar em Bruxelas.



mecenas) foi o culminar da estratégia de incentivar os privados a investir em cultura, mas o que se verificou foi um apoio a projectos pontuais e não à área da cultura como um todo<sup>89</sup>.

Todo este projecto de privatização da cultura faliu. “Um dos resultados mais nefastos da década 85/95 foi – e este ponto deve ser enfatizado – o da persistente marginalização da cultura enquanto dimensão interveniente na sociedade e o da sua exclusão da linguagem política. Deste ponto de vista, o cavaquismo foi, sem dúvida, o grau zero da cultura” (Carrilho, 1999: 15).

Em Outubro de 1995 é criado o Ministério da Cultura. Saído da vitória socialista, o novo ministério (presidido por Manuel Maria Carrilho, Ministro da Cultura do XIII Governo Constitucional de António Guterres) tenta aumentar o investimento público na cultura, não descuidando os apoios mecenáticos. Remodela o Museu de Arte Contemporânea, colocando-o no Chiado “por oportunismo turístico” (França, 1972: 71). Em Sintra, a inauguração da colecção de arte internacional Berardo marca uma posição única em Portugal (Maio de 1997). O CCB, a Culturgest (a empresa do Grupo Caixa Geral de Depósitos criada em 1993) e a Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, inaugurada em 1994, contribuem para um parque de exposições satisfatório, ainda que a Fundação Gulbenkian tenha diminuído a sua acção.

“Pelo interior do país somam-se, entretanto, iniciativas de centros artísticos e exposições que vão melhorando camarariamente o último vinténio do século” (França, 1972: 72). A partir de 1994 com Lisboa – Capital Europeia da Cultura, surgem no panorama nacional novas profissões: programadores culturais, curadores, assessores de comunicação cultural, produtores, novas gerações de galeristas e de gestores culturais, detentoras de formação na área da gestão, da economia da cultura, dos direitos de autor e da comunicação e que se sentem com legitimidade para reivindicar a reactualização da gestão desses centros artísticos e culturais.

Entre 1995 e 1999, foram criados os Centros Regionais de Artes e Espectáculo do Alentejo em Évora (1997) e das Beiras em Viseu (1998)<sup>90</sup> com o objectivo de

---

<sup>89</sup> “A questão da privatização/desestatização, que começou a ser objecto de debate nos países europeus nos anos 80, tem-se desenvolvido, no que se refere ao sector cultural, em torno de dois grandes temas – o tema da eficácia económica e o da desburocratização/diversificação da cultura” (Santos, 1998: 266). No entanto, as vantagens apontadas – maior dinamismo e competitividade que funcionam como estímulo à iniciativa das organizações culturais – não eliminaram os riscos implícitos – excesso de comercialização, aumento de preços de bens e serviços culturais e uso da herança cultural para benefícios privados.

encetar a descentralização das práticas e consumos culturais, que foi completada com o lançamento, em 1998, do programa Raízes - A Cultura nas Regiões (que visava instituir formas de colaboração mais regulares e intensas entre o Estado Central e as Autarquias) e a criação, em 1999, da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros. A organização desta rede assenta numa lógica de parceria entre o Ministério da Cultura e as autarquias. A comparticipação do primeiro no investimento físico inicial poderia ir até aos 50%, à autarquia competiria lançar a obra e gerir posteriormente o equipamento. A partir de 2000, a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros contou com o apoio mecenático da empresa Tabaqueira-Philip Morris (na ordem dos 7,5 milhões de euros) e a disponibilização de verbas provenientes do Programa Operacional da Cultura (POC).

O Ministério da Cultura promove também a análise dos dez anos (1986/1996) do Mecenato (de modo a enquadrar com eficácia a revisão da sua lei), constitui a Comissão Portugal/País-Tema da Feira de Frankfurt/97 para preparar este acontecimento, reformula a Comissão para o Inventário do Património Cultural e cria, em Setembro de 1996, o Observatório das Actividades Culturais com o objectivo de habilitar o Ministério da Cultura “com a informação sólida, a análise regular e a atenção prospectiva que são hoje vitais à prossecução de qualquer política cultural que queira, como deve, combinar a defesa do património com o estímulo à criação no quadro de um exigente esforço de democratização da cultura” (Carrilho, 1999: 46)<sup>91</sup>.

“Descortina-se neste governo uma preocupação de reestruturação do campo cultural que começa pela criação de um Ministério, pelos aumentos a nível orçamental

---

<sup>90</sup> Do programa do XIV Governo Constitucional (1999-2002) fazia parte o lançamento de dois novos Centros Regionais de Artes e Espectáculo, o do Norte e o do Algarve. Manuel Maria Carrilho deixou de ocupar a pasta da Cultura em Julho de 2000 e o seu sucessor, Augusto Santos Silva dava conta da institucionalização dos Centros Regionais de Artes do Espectáculo como parcerias entre agentes culturais, autarquias locais e Ministério da Cultura, de âmbito regional e centradas na programação e na formação de públicos, mas sem fazer qualquer referência aos centros além dos já existentes.

<sup>91</sup> “Tende-se a associar a democratização cultural a programas e processos de conquista ou conversão de novas categorias sociais para o conjunto de obras ‘legítimas’, constitutivas da ‘cultura cultivada’. O problema é então como angariar e fidelizar outros e antes arredios consumidores de ‘obras de arte’, sejam elas compostas de livros, de filmes, de peças de teatro, de peças musicais, de objectos de exposição, etc. Esta constituição de novos públicos tem também por finalidade assegurar (pelo menos parcialmente) a solvência económica dos produtos culturais, minorando a dependência de subsídios e apoios públicos” (Santos, 1998: 307). Com esta lógica, os bens culturais são redistribuídos e partilhados, mas no que diz respeito à utilidade económica, tem que se considerar que os bens culturais não são bens como os outros, embora já não possam ser simplesmente opostos aos outros. A relação com a economia tem vindo a assumir diversas formas, para as quais muito contribuíram os novos actores da esfera cultural, como sejam os especialistas em marketing cultural, comissários de exposições, vereadores de pelouros culturais, gestores, programadores e animadores culturais e as novas esferas de acção que se situam entre a produção e o consumo.

para a cultura, e por alterações ao nível dos financiamentos. Sendo que até esta palavra se torna veiculativa de uma nova ideia de intervenção do Estado: a de que ele não subsidia mas financia a cultura” (Madeira, 2002: 11).

Em 1999, o Porto alarga as instalações de Serralves e inaugura no ano seguinte o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (em Março de 1991 tinha sido assinado o contrato com o arquitecto Álvaro Siza para a elaboração do projecto de arquitectura do museu), garantindo o desenvolvimento do norte do país que acolhe, em 2001, a Capital Europeia da Cultura.

“Depois de alguns anos em que a direita arrasou, com um entusiasmo quase delinquente, todo o aparelho institucional da cultura, é vital dotar o Estado dos meios administrativos e técnicos que lhe possibilitem uma intervenção profissionalizada e competente nos sectores da cultura, em que os seus critérios de actuação sejam sempre publicamente assumidos e justificados” (Carrilho, 1999: 14).

Manuel Maria Carrilho sobe o investimento público na cultura para os 0,78% do PIB. No entanto, esse crescimento não deriva efectivamente de um aumento na fatia correspondente do Orçamento de Estado, na medida em que é encoberto pelo recurso a fundos comunitários, nomeadamente através do Programa Operacional da Cultura que vem cobrir a insuficiência do orçamento, acrescida do facto de Portugal continuar a necessitar de novas infra-estruturas e de manter as já existentes, o que se constitui como um esforço redobrado, enquanto noutros países europeus já tinham sido realizados esses grandes investimentos.

Em termos governamentais e reflectindo uma preocupação com as artes plásticas é criado, em 1997, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), uma estrutura específica destinada a apoiar a criação artística nacional que renasce, em 2003, sob a designação de Instituto das Artes (IA), resultante da fusão do Instituto de Arte Contemporânea e do Instituto Português das Artes do Espectáculo e, em 2006, como Direcção Geral das Artes.

A consagração em Portugal da importância da arte deriva de três factores a nível político-jurídico e conceptual: a co-responsabilização entre poder central e poder local municipal, a necessidade de uma coordenação, planificação e estímulo a nível central através de um organismo encarregue do assunto e a defesa da arte para todos.

Na entrada do século XXI, os dois modelos (privatização vs. aumento do investimento público) parecem esgotados.

O próprio Ministério da Cultura tem sido alvo de uma paralisação crescente, na medida em que o investimento cultural por parte do poder central tem vindo a diminuir.

No entanto, dois fenómenos marcam a cultura em Portugal nos últimos anos: uma expansão do investimento autárquico (a partir dos anos 80) e um aumento da vitalidade no próprio terreno.

No primeiro caso, esse investimento peca por depender dos calendários autárquicos e ter apostado na criação de equipamentos, sem uma planificação adequada em termos de programação.

O aumento da vitalidade no próprio terreno fica a dever-se ao trabalho que as escolas artísticas desenvolveram, a partir da década de 80, na formação de profissionais que constituem na actualidade o verdadeiro tecido profissional da rede cultural e aos próprios profissionais que inventaram novas formas de trabalho.

O poder político tem hoje o papel de organizar estratégias para atingir metas; observando o que se passa, identifica iniciativas e deve apoiá-las, assegurando que as alternativas estéticas continuem a ser múltiplas (a pseudo-liberalização não tem que conduzir à massificação), dentro da tendência de se passar “do velho modelo de cultura urbana – marcado pela dominância das elites tradicionais no controle das instituições culturais e pela restrição dos públicos – a um outro modelo que integra três grandes linhas tendenciais orientadas: 1 para o alargamento e diversificação das audiências; 2 para a profissionalização da produção e difusão cultural; e 3 para a miscigenação das formas de apoio financeiro à cultura” (Santos, 1998: 279).

## Capítulo V. A Cultura no Coração da Acção

### 1. As políticas culturais públicas

Num estudo sobre as tendências culturais na Europa realizado pelo Conselho da Europa e pelo European Institute for Comparative Cultural Research (ERICarts Institute), e que completou, em 2010, a XI edição<sup>92</sup>, foram enunciadas como prioridades das políticas culturais: o suporte às actividades criativas, a internacionalização, o património e herança cultural, a descentralização, o mercado assistido, os mass media, a sociedade da informação/novas tecnologias, as parcerias público/privado, a diversidade cultural/multiculturalismo, a educação artística, a participação/democratização cultural, a promoção da leitura, apoio aos profissionais da cultura e outras prioridades.

Nos países pertencentes à União Europeia, a participação e a democratização cultural constituem a principal prioridade, o que denota “uma persistente ineficácia das políticas culturais em promoverem o alargamento e diversificação da composição social dos públicos” (Lopes, 2003: 48).

A questão da descentralização é a prioridade que se segue, o que remete para a importância do desenvolvimento local e endógeno. No caso português, as autarquias gastam mais em cultura do que o Estado Central<sup>93</sup>, ou seja, os municípios descobriram “na cultura um sector estratégico de desenvolvimento e de projecção de uma imagem positiva do território” (Lopes, 2003: 49).

A política cultural de cada autarquia (instância de mediação) diferencia-se em função de um conjunto de factores: as linhas programáticas de investimento na cultura, a natureza das equipas de cultura camarárias, a programação cultural, a disponibilidade de equipamentos e a acção dos agentes locais<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> A XI edição, bem como as anteriores, do *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe* pode ser consultada em [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net).

<sup>93</sup> “No arco temporal que vai de 1986 a 2003 a despesa dos municípios portugueses com o sector cultural passou de 55 para 395 milhões de euros a preços constantes de 2003, o que significa um crescimento real de 613%” (Neves, 2005: 3). Como termo de comparação, note-se que o orçamento do Ministério da Cultura para 2003 era de 255 milhões de euros (Silva, 2007).

<sup>94</sup> O sociólogo José Madureira Pinto enunciou, com base na experiência como consultor da vereadora da cultura da Câmara Municipal do Porto, Manuela Melo, três princípios estratégicos de política cultural que passo a citar: “Primeiro princípio – criar e/ou salvaguardar infraestruturas básicas especializadas e

As diferentes dinâmicas culturais locais assim produzidas podem então ser agrupadas em três grandes grupos: o grupo de dinâmicas *consolidadas* – municípios com políticas para a cultura com maior longevidade, sistematização e articulação que denotam a preocupação das autarquias em capitalizar e envolver a acção de operadores culturais reconhecidos, em acompanhar a contemporaneidade em termos de programação cultural, em incentivar a criação de ateliês envolvendo as escolas, em oferecer uma oferta cultural diversificada apoiando-se num parque de equipamentos variados<sup>95</sup>; o grupo de dinâmicas em *transição* – municípios com uma intervenção cultural mais recente e com desproporção nas diferentes dimensões; e, finalmente, o grupo de dinâmicas *em arranque* – municípios com cenários mais desfavorecidos, com menor relevo para a acção dos agentes culturais e também o mais reduzido leque de espaços de acolhimento de actividades culturais (Santos, 2005).

“São as autarquias de *centralidade intermédia* (autarquias urbanas e do litoral mas situadas fora de perímetros metropolitanos) as que mostram situações relativamente

---

promover estímulos duráveis à *criação e criatividade culturais* em todos os espaços sociais e sob todas as formas em que elas podem desenvolver-se, desde o pólo mais elaborado e institucionalizado da cultura ‘erudita’ até ao pólo oposto da simples afirmação espontânea de um conjunto de competências simbólico-comunicacionais, passando por modos de produção/expressão cultural com níveis intermédios de elaboração e/ou institucionalização. (...) Segundo princípio – propiciar a segmentos populacionais vastos, sobretudo das camadas populares, o contacto com as formas culturais mais exigentes em termos dos instrumentos estético-cognitivos necessários à sua descodificação e fruição (*alargamento de públicos*), procurando, de forma tão sistemática quanto possível, que a recepção da obra se prolongue em aproximação empática ao acto criador (*participação*) e que esta última provoque a prazo uma intervenção autónoma e auto-enriquecedora ao nível da criação (democratização da esfera da *produção* cultural). (...) Terceiro princípio – procurar, através do apoio ao associativismo e da multiplicação de estímulos culturais mobilizadores de energias comunicacionais e da participação dos cidadãos, que o tempo de não-trabalho e as actividades de lazer contribuam, no seu conjunto, não só para *contrariar as tendências de evasão e demissão cívicas* (associadas, nas sociedades contemporâneas, à encenação mediática da política e à individualização/privatização das práticas sociais), como ainda para permitir a *sobrevivência e/ou afirmação das culturas dominadas (populares ou marginalizadas) e emergentes* (Pinto, 1994: 770, 773, 778).

<sup>95</sup> Na tipologia proposta por Olivier Donnat (1994) em *Les Français Face à La Culture*, estas dinâmicas corresponderiam idealmente a uma política cultural de terceira geração. Trata-se de uma política que “não acredita em automatismos, nem tão-pouco em fatalismos. Insiste, pelo contrário, num trabalho subterrâneo e por vezes doloroso, junto das escolas e das associações, direccionado para o envolvimento directo dos agentes enquanto praticantes culturais de pleno direito e não apenas confinados ao papel de consumidor e/ou receptor, apostando, entre outras estratégias, na captação dos grandes temas do seu quotidiano, cruzando-os com preocupações estéticas nas diferentes formas de expressão artística e a vários níveis de cultura (popular, erudito, de massas)” (Lopes, 2003: 43), trata-se, neste último caso, do envolvimento dos públicos em processos expressivos. No entanto, nem sempre assim acontece e exemplo disso são as outras duas políticas culturais de primeira e segunda gerações. Na política cultural de primeira geração, trata-se de “actuar em força do lado da oferta cultural: promover a construção e distribuição territorialmente equilibrada de um conjunto de equipamentos e infra-estruturas (salas de espectáculo, centros culturais...); eliminar barreiras burocráticas e simbólicas de acesso às ‘grandes’ obras; fazer baixar, através de uma gestão político-social de subsídios, os preços dos espectáculos, etc. A política cultural de segunda geração, por seu lado, acreditava nos efeitos quase automáticos da maior exposição aos agentes de socialização: *mass media* e escola” (Lopes, 2003: 42/3).

mais favorecidas em termos das dinâmicas culturais locais” (Santos, 2005: 5). As cidades médias são os alvos privilegiados das intervenções de valorização cultural; o estabelecimento de redes e de gemações entre cidades são exemplos de meios para tornar essas cidades competitivas.

A política cultural local é ‘política’ na medida em que é “projectada e concretizada no quadro das restrições decorrentes do equilíbrio que os vários sectores e programas têm no conjunto da orientação política, da base técnica e dos meios orçamentais das Câmaras e submetida a uma lógica político-eleitoral de actuação que tende a sobrevalorizar os efeitos públicos imediatos dos acontecimentos e a sua congruência com os ciclos políticos” (Silva, 1995: 268); o campo cultural cruza-se assim com o campo da distribuição de poder. “Uma política, qualquer que seja, requer uma intencionalidade, o accionar de recursos tendo em vista alcançar determinados objectivos. E os recursos variam, necessariamente, de acordo com o grau de poder disponível” (Lopes, 2003: 7). São as ‘condições da cultura’, na designação de Jim McGuigan, que constituem o ângulo de análise privilegiado das políticas culturais, já que implicam “o material e, também, as determinações discursivas no tempo e no espaço da produção e do consumo culturais” (McGuigan, 1996: 22).

Estas restrições têm orientado as políticas públicas em matéria cultural e tornam clara a sua dependência em relação às tradições históricas e nacionais dos Estados. “A diversidade e conflitualidade das políticas culturais organiza-se segundo dois eixos principais. Um é de carácter ideológico, representável, de acordo com a metáfora espacial que vigora desde a Revolução Francesa, a partir da dicotomia entre direita e esquerda. O outro eixo é de feição diacrónica, segundo os tempos culturais que servem de referência ao desenho das políticas, e é apreensível a partir do jogo de oposições entre tradição, classicismo, modernidade e vanguardismo” (Silva, 2004b: 11), o que faz com que a identidade e a diversidade das políticas culturais tenham de ser pensadas dentro do campo cultural, ou seja, dentro do sistema em que lugares, recursos e sujeitos se relacionam.

No caso português, o modelo de tradição cultural dominante é o modelo europeu-continental e, mais precisamente, a experiência francesa (sabendo nós, no

entanto, que a definição de padrões políticos transnacionais<sup>96</sup>, nomeadamente a nível comunitário, bem como através de instâncias de cooperação internacional, como a UNESCO e o Conselho da Europa, vai influenciando cada vez mais a área das políticas culturais). “Não dispomos ainda de um conjunto de referências suficientemente forte, sistemático e singular que permita falar de uma tradição portuguesa” (Silva, 2004b: 12).

Vários têm sido os governos que a partir de 1974 têm encetado políticas que respeitam a pluralidade criativa e “a crença pós-iluminista na razão civilizadora, associados à aposta moderna nas responsabilidades e capacidades do Estado na estruturação da vida cultural, seja pelo lado dos equipamentos, seja pelo lado da procura pública ou do estímulo financeiro à criação, seja pelo lado da educação dos gostos” (Silva, 2004b: 16). O poder político, independentemente de se situar mais à direita ou à esquerda, tem vindo a reconhecer a autonomia relativa do campo cultural (com os seus actores, as suas posições e relacionamento e as regras de jogo que lhe são próprias).

E esse reconhecimento tornou-se possível na medida em que as perspectivas político-culturais que partem de referências ideológicas distintas aproximam-se ao atenderem e privilegiarem tempos ditos clássicos e que servem de referência ao desenho das políticas. “Direita e esquerda ‘clássicas’ identificam objectivos e instrumentos comuns, embora os apresentem, justifiquem e utilizem diferenciadamente. Tais são: a bandeira da democratização da cultura, de que a acessibilidade dos bens e oportunidades culturais e a generalização de consumos culturais ‘esclarecidos’ constituem cara e coroa; o compromisso estatal em torno da garantia de um serviço público de cultura e de condições materiais e institucionais para a criação artística independente; e a hipervalorização da educação ou formação dos ‘públicos’, como via real para a qualificação do tecido e da prática cultural” (Silva, 2004b: 16).

A partir de 1995 (ano da institucionalização do Ministério da Cultura), a política cultural pública (designação que pressupõe a cultura como uma categoria de intervenção pública) tem sido marcada por uma vinculação a uma atitude cultural tradicional de “uma esquerda moderna que não renega o clássico” (Silva, 2004b: 20)<sup>97</sup> e que entende a cultura como uma visão do mundo, ou mais concretamente as obras envolvem, além dos

---

<sup>96</sup> A internacionalização das actividades económicas, dos mass media, dos bens de consumo e serviços e a reestruturação das regiões periféricas ou rurais transformou os lugares em ‘territórios-rede’ onde se movimentam ‘actores relacionais’ de forma assimétrica (Conde, 1998).

<sup>97</sup> “Falar de modernidade deve querer dizer falar de uma actualidade como presente cronológico que sincroniza tradição e modernidade” (Conde, 1998: 80).



direitos autorais imputáveis a um acto criativo, o discurso que é comunicado aos demais. “Aceitemos, assim, que as políticas públicas em matéria cultural, sendo indispensáveis, devem crescentemente incorporar elementos de estimulação e co-responsabilização da pluralidade de actores e interesses que se exprimem na chamada sociedade civil” (Silva, 1997: 44).

A intensificação do investimento do Estado central, nomeadamente em redes de estruturação da vida cultural ao longo do território, como são exemplos as redes nacionais de bibliotecas públicas e de teatros e cineteatros, desenvolveu no poder local um processo semelhante de alargamento de acção e recursos, que, em poucos anos, fez com que a despesa dos municípios portugueses com o sector cultural ultrapassasse o orçamento do Ministério da Cultura (tomando como referência o ano de 2007, estamos a falar de 600 milhões de euros para o primeiro caso contra metade para o segundo, mediante dados apresentados por Jorge Barreto Xavier, director-geral das artes; não podemos esquecer que a partir do ano 2000, com o lançamento do Programa Operacional da Cultura, esta tendência saiu facilitada).

Quase nenhuma política cultural camarária, apesar das diferenças de programa, sensibilidade e meios materiais disponíveis, dispensa o investimento em acções de prestígio e impacto mediático: sejam elas, a aquisição e/ou recuperação de grandes equipamentos físicos (como são exemplo os equipamentos que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros) ou acontecimentos culturais extraordinários (os grandes acontecimentos como as exposições internacionais ou as capitais da cultura).

Atendendo às três características do poder local que influenciam na concepção e estruturação da acção cultural municipal, nomeadamente o consensualismo (tendência para apresentar a acção camarária como uma espécie de ‘emanação necessária da vontade comunitária’), o presidencialismo (que confere um poder reforçado ao Presidente da Câmara na construção e gestão das redes sociais e na definição de finalidades e procedimentos) e a formulação de prioridades em patamares (em que a infra-estruturação do território constitui o primeiro e principal patamar), o que sobressai é “a reduzida capacidade da acção cultural autárquica para gerar diferenciação ideológica” (Silva, 2007: 13). O investimento na cultura constitui-se como uma consequência lógica da abrangência de uma acção local comprometida com as ‘necessidades das populações’, o que faz com que o discurso político varie pouco em

função das visões do mundo e dos programas dos partidos com forte representação autárquica<sup>98</sup>. Os factores de oposição e mudança não estão predominantemente associados aos partidos locais, o que mostra que “as Câmaras Municipais têm sido mais receptoras do que produtoras de política cultural. Ou, dito com mais rigor: têm sido parceiras, cada vez mais presentes e necessárias ao seu sucesso, de programas de origem e enquadramento nacional” (Silva, 2007: 14), de que são bons exemplos as redes em que a participação do poder local responde à solicitação do governo central de partilha de custos de investimento de capital e posteriormente de gestão dos equipamentos. Estes programas têm, efectivamente, sido recebidos pelos municípios como oportunidades que raramente desperdiçam. Outro exemplo foi o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo<sup>99</sup> (lançado mais uma vez pelo poder central) que, entre 2000 e 2002, conquistou a adesão de inúmeras localidades. Este programa foi substituído, em 2006, pelo Território Artes (ainda em funcionamento), que pretende “promover a cobertura do território com um serviço cultural básico, no domínio das artes do espectáculo e das artes visuais, e o alargamento do mercado para as artes do espectáculo, integrando acções que visam criar condições para melhorar o acesso do cidadão aos bens culturais e que procuram a correcção de assimetrias regionais e desigualdades sociais” (www.territorioartes.pt consultado em 20-10-2008).

---

<sup>98</sup> “Ora, os mais fortes, ao longo dos 30 anos do poder local democrático, vêm sendo o PSD e o PS e, depois, noutro degrau, o PCP e o CDS. O PCP foi o primeiro a destacar, na sua doutrina e prática autárquicas, o domínio da cultura, tal como, aliás, o da educação. E, durante parte importante daqueles anos, influenciou sobremaneira o conjunto do discurso político local sobre a cultura: de facto, tópicos estruturantes da doutrinação comunista – a ênfase na democratização, como generalização do acesso gratuito a equipamentos e eventos culturais, a hipervalorização do associativismo local, como protagonista dos processos de criação e recepção artísticas, a reivindicação de competências e recursos, como condição necessária e suficiente para a alavancagem da vida cultural local, e a definição da cultura como uma oportunidade maior para a legitimação social dos executivos e a projecção supralocal dos territórios – todos foram tópicos em que o PCP foi pioneiro, face aos demais partidos, e que por assim dizer moldaram, durante vários anos, o discurso político-cultural municipal” (Silva, 2007: 13).

<sup>99</sup> O Programa articulava a oferta com a procura, ou seja, promovia um conjunto de espectáculos e actividades das artes do palco, gerado por diferentes estruturas de criação, financiadas ou não pelo Estado, junto das Câmaras Municipais que estariam interessadas em aceder, mediante um preço justo, àquela oferta, de modo a promover eventos de interesse público nos respectivos concelhos. O IPAE organizava e facultava informação (recolhia as propostas apresentadas pelas estruturas de criação e organizava-as numa ‘Bolsa de Espectáculos e Ateliês’ que disponibilizava aos programadores locais), estruturava itinerários culturais e núcleos de programação e apoiava financeiramente as Câmaras Municipais. O programa foi “concebido como uma triangulação entre entidades proponentes de espectáculos (estruturas de criação, produção e/ou formação no teatro, na música e na dança), autarquias e o organismo competente do Ministério da Cultura, então chamado Instituto Português das Artes do Espectáculo. (...) O PDAE recebia, sistematizava e divulgava a informação recebida das entidades proponentes, sobre actividades em carteira e das autarquias, sobre as suas propostas de compra, e financiava as aquisições municipais, numa base de 50%. (...) Entre 2000 e 2002 participaram no PDAE 115 das 278 autarquias do Continente (41%). Em termos populacionais, essas 115 autarquias totalizam quase metade dos residentes no território nacional” (Silva, 2007: 23/4).

Os quatro pilares que caracterizam ‘um programa comum de intervenção autárquica no Portugal dos anos 2000’ são: a descentralização, o equipamento, a formação de públicos e a aposta em eventos distintivos, o que denota que “não é na lógica de diferenciação ideológico-política de matriz partidária, segundo o eixo direita/esquerda, que a política cultural local se justifica e representa a si própria” (Silva, 2007: 15). As políticas culturais autárquicas não se diferenciam por factores locais de natureza político-partidária, tendem então a acompanhar, qualquer que seja a força política liderante, a evolução das políticas culturais nacionais.

No entanto, não podemos deixar de atender ao lugar de destaque que as políticas culturais têm vindo a alcançar no conjunto das políticas municipais, bem como ao lugar dos serviços culturais no conjunto da administração autárquica. A autonomização do pelouro da cultura é uma novidade com particular expressão nas décadas de 1990 e 2000, que denota “uma nova identidade e centralidade da política e da administração cultural local, mas vale também como formação de uma tecnoestrutura local envolvida nas dinâmicas culturais, composta por técnicos e quadros superiores” (Silva, 2007: 16).

Por outro lado, os próprios responsáveis políticos e técnicos municipais pelo pelouro da cultura têm vindo a diferenciar-se segundo o género, a geração, a qualificação académica, a condição socioprofissional e a sua maior ou menor proximidade face a meios artísticos e académicos de âmbito nacional ou internacional, o que também contribui para a forma como os respectivos cargos têm vindo a ser exercidos. A cultura tem vindo a assumir uma centralidade no plano das representações e dos discursos desses agentes sem precedentes na curta existência das políticas culturais locais (até aos anos 80, a cultura estava ligada privilegiadamente ao movimento associativo), o que deixa antever a possibilidade de essas mesmas políticas estarem cada vez mais despertas para a importância que a cultura pode ter na identidade colectiva local, afirmando a sua singularidade no contexto nacional.

“Saber como uma dada política cultural identifica e procura superar os limites dos processos de democratização cultural por simples generalização do acesso a bens canónicos, como interpela a compartimentação institucional e disciplinar das formas culturais e como concebe a extensão e a importância relativa dos sistemas de artes, é essencial para compreender a sua ‘modernidade’. Estará tanto mais próxima deste pólo quanto mais defender que não bastam as ‘casas de cultura’ e outros instrumentos

habituais de ‘disseminação’ e que é preciso desconstruir a própria diferenciação entre produtores e receptores, quanto mais recusar a rigidez das hierarquizações entre alta e baixa cultura ou erudito e popular, quanto mais apostar nas zonas intermédias e de intermediação entre formas e espaços culturais, quanto mais recusar a lógica dos espaços reservados da cultura para articular territórios, espaços públicos e criações culturais, quanto menos devedora for do sistema tradicional de literatura, teatro, música e artes plásticas, monumentos e museus, e mais alargar o âmbito de incidência da política cultural às ‘artes médias’, ao domínio audiovisual e às práticas transdisciplinares” (Silva, 2004b: 17-8).

Nos últimos anos, esta atitude tem vindo a reflectir-se nas políticas culturais locais: “no que toca a um equipamento não basta adquirir e conservar, embora as duas operações tenham custado e custem muito dinheiro aos municípios. Não basta ainda geri-lo, no sentido administrativo da palavra. É preciso animá-lo, usá-lo, fazer dele um pólo de actividade cultural continuada. Neste plano, as Câmaras têm disposto de três recursos: ou asseguram internamente tal tarefa, coisa complicada para a generalidade delas, dada a debilidade da sua estrutura técnica; ou procuram soluções de parceria e complementaridade com a administração central, apostando nos programas que esta valoriza; ou recorrem aos protagonistas locais, quer eles se apresentem como criadores ou produtores individuais, quer estejam reunidos nas associações e cooperativas” (Silva, 1995: 259). Ultimamente, os municípios têm tentado modificar os termos da relação de patrocínio cultural autárquico, preferindo ao ‘subsídio’ a compra de serviços aos produtores, introduzindo alguma selectividade na concessão de apoios ou imprimindo alguma singularidade à actividade cultural de cada cidade, de modo a criar, consolidar e projectar acontecimentos ou estruturas emblemáticas<sup>100</sup>.

## 2. A cultura e o desenvolvimento económico local

---

<sup>100</sup> Augusto Santos Silva designa este tipo de acções por ‘acções estruturantes’, “aquelas que permitem garantir suportes físicos, humanos, organizativos e financeiros às actividades dos agentes culturais, sejam eles mais criadores ou mais usufruidores de bens culturais” (Silva, 1997: 44). Essas acções não se limitam à construção e manutenção de equipamentos, como salas de espectáculo; implicam a dotação em museus, bibliotecas, mediatecas, arquivos, escolas e a difusão organizada de bens patrimoniais. Augusto Santos Silva acrescenta que é precisamente este tipo de acções que constitui a ‘obrigação primeira’ do Estado.

A cultura tem vindo a desenvolver-se como uma actividade económica e tem conseguido legitimar-se como motor de desenvolvimento, especialmente na sua relação com a educação, as comunicações, o turismo e o design. “A grande transformação dos anos 80-90, nas cidades, está associada (...) à combinação entre o consumo juvenil *media minded* (...); as maneiras de apresentação e afirmação pública a ele vinculadas, exprimindo-se pela roupa, os artefactos, as técnicas de corpo e a travessia dos espaços; e a disseminação, pelo tecido urbano, de ocasiões e lugares de animação nocturna” (Silva, 1995: 257).

O que justifica o facto de os agentes locais terem vindo a tentar converter as alterações sócio demográficas das cidades (reforço dos grupos mais escolarizados e profissionalmente qualificados) em procuras culturais efectivas. Estamos no “ponto a partir do qual o alargamento das condições do acesso deixa de ter a ver principalmente com a acessibilidade física e económica do capital cultural objectivado; e passa a ter a ver principalmente com as disposições e competências para a fruição das obras de cultura, logo, com o capital cultural incorporado” (Silva, 1995: 263). Daí a importância de se trabalhar no plano educativo, um tipo de trabalho a longo prazo, virado para a formação do gosto, vinculado ao princípio de que do despertar de apetências e hábitos de convivência com bens e organizações culturais, desde a infância, depende o mais importante da consolidação futura de públicos cultivados.

As políticas de requalificação urbana enquanto parte integrante das estratégias de desenvolvimento sustentado têm vindo a reconhecer a indispensável articulação com as políticas culturais.

Os três eixos do desenvolvimento competitividade-inovação-criatividade têm vindo a ser conjugados nos contextos urbanos. É nas cidades que se concentram trabalhadores qualificados, infra-estruturas (equipamentos culturais), estabelecimentos de ensino especializado e superior, proximidade a sedes de decisão, realização de grandes eventos culturais, meios de transporte, etc., o que faz com que consigam responder às exigências de flexibilidade da nova economia e se aproximem do conceito de ‘cidade criativa’, termo introduzido por Franco Bianchini (especialista em planeamento cultural) em conjunto com Charles Landry em 1995.

A criatividade e a inovação – características que eram habitualmente reservadas à actividade cultural e artística – passam a ser pensadas como componentes

indispensáveis para integrar também outras actividades e centrais nos planos de regeneração económica, desde que a política cultural não se substitua à política social como adverte Jim McGuigan (McGuigan, 2005: 238).

O próprio estatuto genérico de mercadoria evoluiu num sentido diferente do que decorria das formulações tradicionais<sup>101</sup> e passou a integrar mecanismos de diferenciação baseados em valores estéticos e autorais – a imagem de marca. “As estratégias de diferenciação e promoção comercial de todos os produtos de consumo assentam, cada vez mais, em elementos de natureza estética, na modelação das sensibilidades e do gosto e na valorização retórica do nome da marca” (Melo, 1995: 87/8). São as marcas, as empresas e no caso em análise, as cidades que estão a recorrer à lógica da criação artística como elemento de distinção, designadamente à noção de autoria.

Tal como as cidades criativas, as cidades-rede (cidades que se articulam em rede) correspondem a um modelo orientado para os três eixos – competitividade-inovação-criatividade – “seguem elas próprias a lógica dos sistemas em rede, criando sinergias através de inter-relações de complementaridade e cooperação que dão lugar a economias de escala” (Santos, 2005: 5). As cidades articulam-se em rede para procurar contornar situações de periferialidade face a uma metrópole, bem como para procurar rentabilizar interdependências e explorar sinergias, o que desencadeia normalmente relações assimétricas.

As políticas culturais urbanas podem pois defrontar-se com alguns dilemas estratégicos: dilemas espaciais – tensões centro/periferia; dilemas de desenvolvimento económico – produção versus consumo; dilemas de investimento na cultura – acções efémeras versus acções permanentes.

Relativamente a esta última questão “é bom que os eventos sejam em si mesmos uma forma de revitalização do espaço público mas será muito melhor se eles forem

---

<sup>101</sup> Dessa formulação tradicional de mercadoria resultou a consideração do estatuto da produção e da circulação dos objectos de arte à luz da definição genérica de mercadoria e dos modos de produção e de circulação das mercadorias nas sociedades contemporâneas desenvolvidas. “O processo de mundialização económica, o triunfo de um modelo único de prática social, revelou-se apto a integrar também esse *contra modelo social*, hipoteticamente hostil ou alheio à ordem económica, reino do sonho sobre a terra, o da Cultura, como foi vivida enquanto *Modernidade*” (Lourenço, 1995: 22), mostrando que todas as expressões que integram a esfera da cultura, ainda que não tenham preço, não escapam ao império do económico, não tanto pelo custo da sua criação ou fabricação mas pelo facto de se tornarem, como os produtos de consumo material, em ‘objectos de desejo’, pelos quais os consumidores estão dispostos a trocar o seu dinheiro, a essência do seu tempo economicamente útil.

acompanhados de um programa prévio coerente, com meios que assegurem uma futura projecção de acções programadas, com uma monitorização e um balanço que visem a continuidade das dinâmicas geradas” (Santos, 2005: 7).

Franco Bianchini e Michael Parkinson (1993) salientaram que, entre as principais tendências em matéria de políticas urbanas de regeneração, a cultura ocupa um vasto e importante terreno a gerir e a promover, na medida em que inclui as artes ditas tradicionais (literatura, teatro, música, pintura, dança e escultura) e as áreas que já nasceram como indústrias: o cinema, a televisão, o vídeo, a publicidade, a moda e o design. Todas elas são imprescindíveis para prover e atrair o mercado globalizado do lazer, para sustentar a nova indústria do turismo destinada a converter-se no motor regenerador das economias urbanas em crise.

O debate cultural deixou de se centrar na dicotomia cultura popular/cultura de elites devido às constantes mudanças que caracterizam a nossa época e em que as grandes empresas do entretenimento descobriram o valor da cidade e dos turistas que a visitam para as suas estratégias de marketing. No contexto actual, a cidade é o âmbito privilegiado da cultura. “Nas cidades, a cultura torna-se vector dos rituais de apresentação de si, de ocupação e travessia do espaço público e de interacção expressiva entre grupos” (Silva, 1997: 38).

A cultura redefine-se na sua capacidade de incluir tudo o que tenha a ver com o consumo da cidade: museus, comida, música, espectáculos, centros comerciais, a atmosfera nas ruas, tudo contribui para o negócio da cultura. “Todo o espaço urbano é susceptível de ser cultural” (Balibrea, 2003: 33). É neste sentido que a cidade se torna o próprio produto a vender dentro de uma economia global. “Proporíamos o alargamento rápido do programa das cidades digitais às urbes de pequena dimensão, com as agendas culturais disponíveis *on-line* e abertas à incorporação de sugestões, críticas ou comentários (o que só seria possível mediante a multiplicação de postos de acesso à Internet em locais públicos, como, por exemplo, as juntas de freguesia, as escolas, as associações e as bibliotecas) e com a criação de canais temáticos de discussão sobre a própria identidade e imagem da cidade. A criação de *sites* interactivos sobre a oferta da cidade (longe da lógica panfletária, tosca e panegírica dos ‘antigos’ folhetos turísticos) poderia, igualmente, alargar os horizontes, as procuras e as lógicas do turismo cultural local” (Lopes, 2003: 24/5).

Se as políticas culturais se podem constituir como o motor central de regeneração das cidades, é fundamental perceber o nível de envolvimento dos diversos actores nos processos de produção do espaço público e da memória colectiva. Estes processos advêm de um entendimento da arte e da cultura como um projecto que tem em conta como a comunidade carrega os seus espaços próprios de sentido, monumental, ritual, etc. e não como algo que se exerce de cima para baixo.

Uma das questões que se poderia colocar relativamente à Rede Nacional de Teatros e Cineteatros é se a aposta na cultura tem funcionado ou não como factor de regeneração económica e de atracção de investimentos, consumidores e turistas às cidades onde foram implantados. Esta concepção utilitária da arte que a concebe como chamariz para atrair turistas, aposta muitas das vezes no espectáculo, e não na cultura como negociação, como lugar onde se recria a esfera pública e se questiona a nossa posição no mundo. As cidades podem transformar-se “numa espécie de parque temático, situado num presente contínuo, disfarçado de falsa memória, no qual as relações entre os indivíduos se baseiam no consumo e o sujeito político é substituído pelo consumidor” (Balibrea, 2003: 40).

A transformação das cidades, em que o motor económico é a cultura, pode passar inicialmente por dotá-las de equipamentos a nível físico, como é exemplo a construção de teatros e cineteatros, mas depois há todo um trabalho para que sejam vividos e sentidos como novos espaços públicos.

O espaço público por definição é aquele a que todos os cidadãos têm acesso, onde as pessoas se reúnem para, espontânea ou deliberadamente, constituírem um público e fazerem ouvir a sua voz política, “um lugar de dever cívico, fermento político ou educação social” (Balibrea, 2003: 36), mas que se pode limitar a ser unicamente uma fonte de entretenimento.

Se a criação do espaço público for realizada combinando a lógica dos mercados globais com as relações institucionais locais e não se atender às necessidades e desejos da população local, desvirtua-se o sentido de espaço público como lugar de mediação e encontro, o que nos coloca perante “uma redefinição de espaço público que sublinha a sua função como espaço de lazer e de consumo cultural, desenhando a de lugar de encontro e politização” (Balibrea, 2003: 36).



A questão de para quem se constrói o espaço público, já não pode ser respondida: para o cidadão. O facto de o turista ser considerado um novo actor social na construção do espaço público local acarreta algumas consequências, nomeadamente o facto de se intensificar a construção de espaços carregados de capital cultural e radicalmente conectados com o consumo, que excluem quem não tem poder de compra para justificar a presença nesse lugar; de se submeter cada vez mais os significados colectivos da monumentalidade urbana à sua integração em narrativas construídas para agradar ao visitante e a de se privilegiar os espaços monumentais que demonstrem a sua rentabilidade no mercado turístico (Balibrea, 2003).

De cidade para cidade é necessário perceber se o espaço do teatro ou cineteatro deriva da remodelação de um espaço já existente e que consequências daí resultam para a questão da memória colectiva, que vive associada à experiência dos espaços colectivos próprios de uma comunidade.

Os espaços culturais devem ser vividos e incorporados na experiência da população local como espaços sociais, para tal têm de ser espaços vivos que inspiram um entendimento comum do lugar, que funcionem como elementos unificadores e ajudem a forjar uma identificação e posse públicas desses espaços; os espaços públicos devem ser feitos o mais públicos possível.

Contrariamente à obra de arte, que inserida num recinto hermético e protegida da degradação, é vista mas não usada, o espaço público pretende-se marcado pelo visitante que não terá o papel de observador passivo, mas interveniente que deixa marcas e rastros.

É claro que as organizações culturais não podem, nem é desejável que o pretendam, controlar os significados que um espaço público pode gerar nos seus utentes, aquilo que verdadeiramente podem e devem é potenciar o acesso<sup>102</sup>, o uso desse espaço da forma mais universal possível, para que esse espaço possa mediar a subsequente produção social de conflitos e negociações e se converta num espaço social e público.

A experiência repetida de usufruto e circulação pelos espaços construídos, o uso desses espaços gera uma dinâmica de sentidos. “Insistir nesta dinâmica de construção

---

<sup>102</sup> Limitar de que forma for o acesso a um espaço público é tornar real a interpretação elitista da cultura.

social do espaço permite politizar a presença” do novo espaço, porque “confere representatividade, capacidade transformadora e entidade de sujeito (e não só de objecto) à comunidade local, frente à hegemónica força significadora (...) daqueles que projectam, financiam e gerem os espaços urbanos de uso público” (Balibrea, 2003: 50).

A proposta passa por uma vinculação fluida, que tem de ser construída espacial e discursivamente com a comunidade local, convertendo-a em protagonista da significação identitária que se vai associando a esses espaços. “É possível conceber espaços onde aconteçam as obras de culto pelas quais uma determinada comunidade se identifica, se reconhece e se revitaliza. Afinal, programar é isto!” (Ribeiro, 2000: 15).

### 3. Os públicos da cultura

Vamos agora debruçar-nos sobre a noção de público(s), perspectivado como uma colectividade social específica diferente de outras formas de associação humana, nomeadamente a multidão e a massa.

Em 1895, Gustave Le Bon (1841-1931) salientava que a multidão é caracterizada pelo anonimato dos seus membros, que gera a falta de responsabilidade pessoal; como as ideias e os sentimentos se espalham de forma rápida pelos seus membros, a multidão muda frequentemente de comportamento. O poder da sugestão desenvolve-se exponencialmente, o que justifica o facto de os indivíduos envolvidos numa multidão assumirem comportamentos que individualmente não o fariam.

As massas, como explica Charles Wright Mills (1916-1962), são compostas por mais receptores do que emissores de mensagens. Os primeiros não dão nenhum tipo de resposta efectiva e imediata e são controlados por autoridades que tentam restringir a sua capacidade de agir e de formar opinião através da discussão.

O que diferencia os públicos destas duas outras formas de associação humana prende-se com o facto de serem grupos unidos de forma mais sólida e contínua e não só devido a situações pontuais e passageiras.

Atendendo a Gabriel Tarde (1843-1904), os públicos são colectividades unidas em função da partilha de ideias e vontades, independentemente da diversidade interna

que os compõe, e os seus membros acreditam que essas mesmas ideias e vontades são partilhadas generalizadamente. Contrariamente, as multidões estão limitadas por exemplo às condições ambientais. Outro aspecto distintivo tem a ver com o facto de a pertença a um público não impedir a pertença em simultâneo a outros, enquanto um indivíduo só pode pertencer a uma multidão de cada vez.

A diferença entre públicos e massas fica clara a partir do momento em que consideramos como públicos os grupos em que os membros têm consciência da pertença aos mesmos.

Os públicos são então grupos de indivíduos confrontados com um assunto que, não concordando com a melhor forma de o resolver, se envolvem em discussões sobre esse mesmo assunto, formando opiniões baseadas no raciocínio e no conhecimento. Essas opiniões podem tornar-se consensuais e o consenso é um sinal de união que influencia a percepção que os outros fazem da coesão daquele grupo (Eiró-Gomes/Duarte, 2004). É assim que os públicos têm o potencial de influenciar a acção das organizações através das suas próprias acções e comunicações (concepção de públicos centrada na linguagem), e não ser entendidos exclusivamente como entidades reactivas (Botan/Soto, 1998)<sup>103</sup>. Se os públicos se limitassem a reagir às actividades das organizações, não seria expectável a simetria, o balanço na participação. “Públicos são comunidades de estranhos, efémeras e contingentes, que se formam pela convocatória de um discurso e pela apropriação reflexiva de sentido. Comunidades que, no entanto, apesar de pouco cristalizadas, assentam na possibilidade de acrescentar mundos ao Mundo da Vida” (Barriga, 2007: 5).

A teoria situacional dos públicos proposta por James Grunig (1942-) desde 1978, esclarece que nem todos os que afectam ou são afectados pelas acções e políticas das organizações (noção de ‘stakeholder’ - aquele que possui uma influência ou um interesse, ‘to have a stake’, face a uma organização) se tornam públicos. Para se chegar ao estágio de público é necessário ter passado pelo de stakeholder (a fase preliminar em que se encontram “os que afectam ou são afectados pelas acções, decisões, políticas, práticas ou metas da organização” (Grunig/Repper, 1992: 126)). Neste estágio encontram-se os colaboradores, os espectadores, os órgãos de comunicação social, a

---

<sup>103</sup> Segundo estes autores, o reconhecimento do problema e o comportamento dos públicos derivam do envolvimento das pessoas nas situações e das necessidades internas dos públicos (Botan/Soto, 1998: 27).

comunidade, os clientes, os fornecedores, os mecenas, os parceiros, os legisladores, os representantes do poder público, etc. numa situação de equilíbrio dinâmico que contém o potencial de os transformar em públicos<sup>104</sup>. O que acontecerá em função de uma determinada situação na qual os indivíduos se tornam conscientes e activos ao reconhecer um problema (percepcionam que falta algo numa dada situação e procuram informação), ao envolver-se nele (porque os afecta), e ao sentir que têm condições para agir face ao problema (percepcionam que não existem demasiados constrangimentos à sua acção). O público é concebido como um estádio em que se pode permanecer durante mais ou menos tempo. Finalmente, caso os públicos não fiquem satisfeitos com a acção da organização nessa situação particular, pode chegar-se ao estádio dos assuntos ou das polémicas, entendidos como problemas políticos ou sociais cuja resolução causa conflitos nos sistemas político ou social.

A tipologia de públicos proposta define-os então de acordo com diferentes níveis de interesse pelos assuntos. Podem evoluir de latentes para conscientes e finalmente para activos se e quando reconhecem uma situação (etapa do reconhecimento do problema), se sentem envolvidos nela (elevado nível de envolvimento) e sentem que podem contribuir para a sua resolução (reconhecimento de que os constrangimentos podem ser ultrapassados). “As organizações podem comunicar mais facilmente com públicos activos mais do que com passivos porque procuram informação mais do que a recebem passivamente” (Grunig/Repper, 1992: 137).

Numa perspectiva crítica interessa-nos relevar os contributos desta teoria para o estudo dos públicos das organizações culturais, não descuidando os seus limites nomeadamente devido à consideração situacional e não contínua da relação organização-públicos, na medida em que coloca a existência dos públicos na dependência da resposta a situações.

Entender os públicos como “indivíduos que desenvolveram uma consciência de grupo acerca de uma situação problemática e agem para resolver essa situação problemática” (Vasquez, 1993: 209) é válido se ficar claro que o público é um processo contínuo de formação de um consenso e não há um momento no tempo em que o público esteja definitivamente constituído.

---

<sup>104</sup> De entre os stakeholders, há pessoas e grupos que vão comunicar com ou afectar mais a organização do que outros, o que quer dizer que a passagem do estádio de stakeholder a público não se pode dar de forma autónoma em relação às acções e comunicações da própria organização.

Logo podemos propor, tal como Mary Anne Moffitt, que a relação dos públicos com a organização não é situacional e motivada por um problema, mas sim contínua e motivada pelo processamento de tudo aquilo que a organização projecta para o exterior. Esta autora chama a atenção para a necessidade de articular o conceito de público e o conceito de imagem e entende o público como “um conjunto de indivíduos que partilham atitudes, conhecimentos, comportamentos ou imagens” (Moffitt, 1994: 167).

O facto da teoria situacional relegar para segundo plano os ‘públicos inactivos’ (grupos que demonstram baixos níveis de conhecimento e envolvimento com a organização) tem sido alvo de crítica, na medida em que nem todas as relações das organizações com os públicos são necessariamente problemáticas, no sentido de dependerem de assuntos, disputas ou conflitos e, por vezes, as diferenças entre os interesses da organização e as necessidades dos públicos podem não existir ou ser mínimas. Muitas das relações entre a organização e os seus públicos podem funcionar a um nível extremamente baixo em que os membros do público só têm um conhecimento e um envolvimento mínimos nas políticas e práticas da organização e este nível mínimo de relação satisfaz ambas as partes. O que quer dizer que “uma relação mais rica, mais intensa, mais ‘significativa’ pode não ser necessária” (Hallahan, 2000: 500). Resultante desta situação, Kirk Hallahan decompõe os públicos latentes, que decorriam da tipologia de James Grunig, em ‘públicos inactivos’ (com baixos níveis de conhecimento e de envolvimento) e ‘públicos motivados’ (com baixo nível de conhecimento e alto nível de envolvimento), referindo-se aos públicos inactivos como pessoas que podem ou não reconhecer as consequências da actividade da organização e que podem exigir muito pouco da relação com a organização.

No entanto, esta crítica às abordagens centradas na organização tende a esquecer os públicos activos como resultantes de processos de construção e acção comunicacional. “Organizam e preparam o enquadramento para a acção” (Hansford/Smalley, 2004: 2).

O que nos leva a propor a definição de públicos tal como Mafalda Eiró-Gomes e João Duarte: “agrupamentos de pessoas com interesses e vontades variadas, com preocupações acerca da sua envolvente e com a capacidade de definir a sua própria agenda de assuntos, independentemente de uma qualquer organização e do desejo de resolver um qualquer problema com ela relacionado. A natureza desses assuntos é por

definição variada e parte, isso sim, dos interesses do público podendo afectar diferentes organismos, pessoas, instituições e grupos. As pessoas que fazem parte do público envolvem-se em comportamentos e discussões sobre esses assuntos utilizando a sua razão e sofrendo pressões internas e externas para alcançar uma ‘opinião do público’ acerca de um determinado assunto” (Eiró-Gomes/Duarte, 2005: 459).

Às organizações em geral, e às que se movimentam no campo cultural em particular, compete: mapear e monitorizar a envolvente social e os diferentes contextos em que os diferentes grupos, os públicos, se relacionam e através dos quais traduzem uma vontade social, usando técnicas específicas que proporcionam um compromisso que tem por objectivo contribuir para a prossecução de interesses que derivam da coordenação dos planos de acção das partes envolvidas.

Concebidos desta maneira, os públicos das organizações culturais contemplam: todos os elementos da equipa (o programador cultural entendido como o primeiro público<sup>105</sup>), a autarquia<sup>106</sup>, organismos e serviços do Estado, escolas dos diferentes graus de ensino, agentes culturais locais, associações profissionais ou grupos informais de cidadãos, criadores e estruturas de criação e produção, artistas, empreendedores económicos e sociais, responsáveis pelas relações públicas de empresas, profissionais de turismo e da comunicação social, e os espectadores.

Deste conjunto de stakeholders gostaríamos de destacar os espectadores. “Espera-se que os destinatários se predisponham a uma ‘elevação’ na sua condição de consumidores” (Ribeiro, 2000: 76), desde que se sintam comprometidos no questionamento das formas estabelecidas e na renovação dos imaginários (sentimento que reflecte as acções e as comunicações das organizações).

“Com o advento da era moderna, o pólo da recepção ganhou um incontornável ‘valor social’” (Madeira, 2002: 133). O campo cultural tem vindo, ao longo das últimas décadas, a promover uma maior heterogeneidade tanto do lado da criação (aumento da produção e diminuição do preço dos bens culturais) como do lado do consumo. Os bens culturais têm-se aproximado dos indivíduos, na medida em que a produção da arte,

---

<sup>105</sup> Nos contactos que o programador desenvolve com a produção desenrola-se uma primeira relação entre a esfera da criação e a da recepção. Nessa condição, ele antecipa a procura.

<sup>106</sup> “A esfera da política, especialmente o poder político dominante é uma de entre outras das esferas que enquadra, de alguma forma, o trabalho desenvolvido pelas organizações culturais. (...) pelo que há uma certa inevitabilidade das relações entre as esferas institucionais do poder político nacional (como o Ministério da Cultura) e local (através das Câmaras Municipais)” (Madeira, 2002: 161).

antes vocacionada para clientes determinados, converteu-se numa produção para um mercado anónimo, “para um público, de um modo geral, da categoria igual à do artista” (Madeira, 2002: 134).

No entanto, a arte não se adequa de forma harmoniosa a todos os públicos. Daí que o Estado, entidade com legitimidade para intervir e com o dever de promover a esfera da cultura<sup>107</sup>, tenha vindo a regulamentar, através de legislação própria, a produção adequada aos diferentes tipos de público e que os tenta aproximar do consumo dos bens culturais (a par e passo com o aumento da escolaridade, a sensibilização para as áreas artísticas nas escolas e o aumento do acesso à informação). O Estado tem tido um papel fundamental na consolidação do campo cultural, tanto na sua faceta mais imediatista, da legislação, como através da promoção de organizações e projectos que visam enformar a produção e a difusão culturais, de que é exemplo a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros.

Para a maior parte dos espectadores, a frequência de um espectáculo é uma experiência fenomenológica global e o juízo sobre a obra é indissociável do juízo sobre a sua envolvente ou sobre os dispositivos previstos para a sua recepção. A recepção de um espectáculo é condicionada pela informação que se dispõe a seu respeito antes de o ir ver e os critérios de escolha *a priori* confundem-se com as categorias do juízo a posteriori (Guy, 1992, 92).

Na recepção das obras, tudo depende de uma tríade fundamental: a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência), e o cenário de interacção onde se desenrola a apreensão da mesma (Lopes, 1998a). A organização cultural movimenta-se por entre estes três vértices: a obra é difundida graças à actividade da organização, o sistema de referências do receptor é redimensionado no confronto argumentativo que, por exemplo, os Serviços Educativos proporcionam ao questionar as várias dimensões da obra, e o cenário de interacção em que se dá a apreensão é responsável por incentivar no receptor uma prática dialógica que enriquece a capacidade de escolha do indivíduo. “As relações são laços baseados na confiança, uma confiança que não é pré-determinada mas construída, e em que a

---

<sup>107</sup> “A cultura, no século XX, adquire mesmo um papel preponderante na constituição de uma identidade nacional, sendo um instrumento usado pelo Estado-nação na construção da sua legitimidade – ex. na esfera da música, a promoção de um hino nacional; na esfera das artes plásticas, a representação figurativa dos heróis nacionais; na literatura, os romances históricos e a recuperação das lendas tradicionais, etc.” (Madeira, 2002: 135).

construção envolvida significa um processo mútuo de auto-desvendamento” (Giddens, 1992: 94).

Os programadores são os pontos de ligação entre a organização e os outros agentes (organização/artistas e espectadores). Os contactos com os diversos intervenientes do campo desenvolvem-se como se de uma rede se tratasse.

Outro desses intervenientes é a esfera da crítica; dela faz parte um conjunto de especialistas (de entre os profissionais da comunicação social é importante distinguir os que só desenvolvem o vector informativo, os jornalistas, e os que desenvolvem os dois vectores, os críticos<sup>108</sup>) que tem como função informar e contribuir para a apreciação pública dos eventos; o seu papel situa-se ao nível da divulgação e valoração da obra, geralmente pós-criação e produção. Desenvolvem, portanto, um importante papel de mediação entre a esfera da criação e os públicos/espectadores, sendo concorrentes e cúmplices dos programadores no acto de ‘nomear’ os valores artísticos (Madeira, 2002: 127). A crítica aos eventos é também uma crítica à selecção programática e aos ‘autores da programação’.

Quer os críticos, quer os programadores detêm saberes específicos (teóricos e práticos) e familiaridade com o campo cultural, o que lhes confere o direito de discernir o legítimo do ilegítimo, bem como produzir ‘discursos autorais’. Detêm o ‘poder simbólico’, o “poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico (...) se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*” (Bourdieu, 1989: 14-5).

---

<sup>108</sup> “Os jornalistas desenvolvem uma primeira intermediação com os públicos, dando a conhecer, através dos canais vários da Comunicação Social, a existência de um espectáculo, a sua data, o seu local e toda uma série de informação complementar sobre os artistas e conteúdos do espectáculo. Desde logo, a existência do espectáculo, na medida em que lhe garante uma visibilidade pública, tão mais destacada quanto a importância do espectáculo. (...) Os críticos situam-se numa escala de comentadores especializados que, para além de um papel informativo, fornecem uma primeira apreciação dos espectáculos, interpretando-os e avaliando-os” (Madeira, 2002: 127).



O crítico desenvolve uma ‘informação contextualizada e enquadrada’ (categoriza e classifica a obra), uma ‘reflexão judicativa’ (valoração estética da obra nas suas qualidades e defeitos intrínsecos) e uma ‘reflexão interpretativa’ (preocupação em tornar o evento inteligível e passível de apreensão por parte dos públicos). Este tríptico confere ao crítico a capacidade de gerar a celebração da obra de arte e dos seus intervenientes (Madeira, 2002: 129), daí o papel decisivo para a actividade das organizações. “Não se consegue imaginar como é que o público pode ser constituído, como se pode expressar, participar, ter um efeito, sem a mediatização das várias formas de comunicação de massas. Tornar algo público significa apresentá-lo nos media; manter algo fora dos media corresponde a uma aniquilação simbólica” (Livingstone, 2005: 26).

Quando os públicos entram em contacto com as propostas da organização através dos órgãos de comunicação social, estamos numa situação em que são audiência antes por exemplo de ser espectadores, o que configura a importância da actividade destes órgãos para as organizações. Com esta indicação, não queremos opor o conceito de audiência ao de público, até porque as relações comunicacionais actuais “são caracterizadas quer pela mediação dos públicos, quer pela participação em audiências. (...) Num mundo mediatizado, as audiências e os públicos, bem como as comunidades, as nações, os mercados e as multidões são compostas pelas mesmas pessoas” (Livingstone, 2005: 17).

Entre os públicos e a audiência existe um domínio mediador, a ‘cultura cívica’ ou a ‘sociedade civil’ que está entre o domínio público da participação e do debate e o domínio privado das práticas domésticas nos tempos de lazer, o que enfatiza o papel para as organizações culturais de actores como os agentes culturais locais, as associações profissionais ou grupos informais de cidadãos (aqueles a quem cabe a iniciativa de uma dinâmica cultural fortemente enraizada no Mundo da Vida). “As mudanças no lado da oferta – isto é, no campo da produção, consagração e circulação de bens culturais – associadas ao desenvolvimento das indústrias culturais e da cultura de massas, à renovação da cultura erudita, à maior interpenetração da cultura, do lazer e da vida quotidiana, e à expansão de formas híbridas ou interpeladoras da tripartição convencional dos níveis de cultura (erudita, de massas, popular); essas mudanças,

dizíamos, repercutem sobre o lado da procura e induzem a afirmação e desenvolvimento de novas combinações de consumos e atitudes dos públicos” (Silva et al, 2000: 33).

## Capítulo VI. As Organizações Culturais

### 1. O conceito de rede cultural

O conceito de rede é perspectivado tal como em Manuel Castells, “a rede é um conjunto de nós interligados” (Castells, 1996: 606). As redes alimentam e enriquecem a densidade e a diversidade das relações entre os seus elementos, em que a comunicação e a troca são actos primordiais.

“‘Rede’ identifica uma forma de estruturação de sistemas” (Silva, 2004a: 249). Os sistemas em rede são sistemas abertos em que o seu desenvolvimento depende de acolherem novos elementos; são policentrados, no sentido de que não seguem a dicotomia entre um centro dominador e as periferias que dele dependeriam; e são estruturas que se sustentam em relações recíprocas e biunívocas entre os seus elementos e que saem enriquecidas pela diversidade das relações - a comunicação e a troca como actos fundadores.

“A organização em rede requer formas e instrumentos de regulação sistemática, no sentido de incidente sobre o conjunto dos elementos e das ligações, assente em princípios e regras gerais e concretizada por instâncias de alcance nacional” (Silva, 2004a: 249). Requer a ramificação através de pontos de apoio fortes ao longo da malha, os nós da rede, capazes de dinamizar o crescimento e a progressão de todo o conjunto. Tem de existir uma estrutura permanente de ligação, que permita justificar e enriquecer a rede física com uma rede de circulação, em que o que circula é informação, formação/qualificação, divulgação, disponibilização de meios, facilitação de trocas, oportunidades e contextos de aprendizagem e contacto.

Deste processo resulta a fortificação dos nós, os ‘núcleos de apoio’ da rede, que investidos de funções de ajuda técnica, constituem o primeiro e mais próximo núcleo de aconselhamento e formação das restantes ramificações.

“A rede é ou pretende ser uma organização horizontal, cobrindo com uma cerzadura de relações um dado meio” (Silva, 2004a: 250).

As redes devem articular diferentes entidades: equipamentos (infra-estrutura e respectivo equipamento), serviços, eventos (espectáculos ou exposições) e projectos (sequências programadas de actividades).

As redes culturais desempenham então funções: são instrumentos de ordenamento<sup>109</sup>, de qualificação, de coesão, de concertação e parceria, são ambientes de cooperação, plataformas de difusão e contextos de formação de públicos.

Se perspectivarmos as redes culturais na categoria económica dos serviços de interesse geral, o Estado surge como o primeiro a ser responsabilizado. “Gosto de dizer que os equipamentos culturais, como bibliotecas, arquivos, museus ou recintos de espectáculos, são infra-estruturas da nossa vida colectiva, como os sistemas de água, saneamento, gás, electricidade e telecomunicações” (Silva, 2004a: 251). O que faz com que a disponibilização de equipamentos acessíveis, apetrechados e em funcionamento se constitua como um dever das comunidades locais.

São esses equipamentos que funcionam como instrumentos de qualificação, na medida em que estruturam: são elementos básicos, geradores de efeitos directos e indirectos de actividade, garantindo recursos que, apesar de não assegurarem isoladamente a dinâmica cultural, constituem uma condição necessária à sua constituição. As políticas culturais concorrem para os esforços de qualificação a nível da formação e da profissionalização (com as correspondentes avaliações); a nível dos equipamentos culturais; a nível dos territórios para melhoria da qualidade de vida das populações e valorização dos lugares na competição nacional e internacional (por território entende-se “o conjunto de dimensões materiais e imateriais (simbólicas), localizadas, funcionando em rede, de forma tensa e contraditória. Simultaneamente históricos e geográficos, os territórios actualizam e são actualizados nas e pelas práticas sociais” (Lopes, 2003:5)).

A coesão tanto pode ser social como territorial. Social, pelo contributo que dá a uma maior igualdade de oportunidades; e territorial, porque é intrínseca à lógica das redes a distribuição equilibrada por todo o território dos equipamentos e serviços essenciais. “Neste plano, construir as redes é combater a secular concentração de bens

---

<sup>109</sup> “A rede que menos preocupação conheceu, no seu lançamento, com esta lógica de ordenamento, foi a dos cineteatros; talvez venha a incorporá-la, um pouco a posteriori, no plano do funcionamento (manutenção, gestão, equipamento, programação), porque a sua exigência é evidente” (Silva, 2004a: 251).

públicos, primeiro, na capital do País e, depois, nas duas áreas metropolitanas, é dar um passo em frente na descentralização; e é também (...) proporcionar ao desenvolvimento local e regional hipóteses de alavancagem ou indução, por via de investimentos na cultura que não são, de todo, desprezáveis” (Silva, 2004a: 252). As cidades têm vindo a evoluir graças a importantes transformações na composição e na expressão social das respectivas populações que se têm traduzido ou não no aumento do número de habitantes, no reforço de grupos sociais mais qualificados (ainda que o crescimento recente de grupos qualificados, nomeadamente estudantes do ensino superior e profissionais do terciário superior, não se traduza automaticamente em acréscimo significativo dos públicos culturais), no desenvolvimento do ensino superior, o que tem contribuído para a afirmação no espaço público de procuras e públicos juvenis, vinculados a estilos de vida e de consumo urbanos e cosmopolitas.

A rede, ao combinar parcerias, está a reunir recursos e energias provenientes do Estado, das autarquias<sup>110</sup> e da sociedade civil tendo em vista a concepção e consolidação de um sistema equilibrado, de que ninguém é proprietário, mas de que todos são contribuintes e beneficiários. “A triangulação entre Estado, municípios e entidades não públicas é necessária e vantajosa” (Silva, 2004a: 252).

É importante salientar que o Estado deve fixar requisitos e normas gerais que determinem o apoio financeiro e técnico; as autarquias devem assumir uma quota-parte dos custos do investimento e assegurar posteriormente o funcionamento do equipamento e a sociedade civil deve estar vinculada à implantação efectiva das redes<sup>111</sup>. Pensemos nos promotores privados ou associativos, nos criadores e estruturas de criação, nos profissionais da produção e intermediação ou nos públicos/espectadores, todos eles têm um papel fundamental na consolidação de algo que se pretende para o bem comum.

A rede só se constitui como um ambiente de cooperação se activar a dimensão de ‘circulação’: “formação, informação, divulgação, disponibilização de meios,

---

<sup>110</sup> A participação das autarquias na esfera cultural é, como vimos, um fenómeno relativamente recente. “A partir de meados da década de 80, acentuam-se as preocupações no domínio do simbólico, com a progressiva consciencialização da centralidade das actividades culturais para a imagem global do território, enquadradas num paradigma de desenvolvimento integrado que, sem deixar de se orientar por vectores técnico-pragmáticos, revela, igualmente, uma forte componente imaterial” (Santos, 1998: 344).

<sup>111</sup> “Em tese, parece-me que o padrão a que se tem submetido a contratualização entre o Ministério da Cultura e as Câmaras Municipais, para a construção ou requalificação de bibliotecas, arquivos e cineteatros é o melhor: a saber, forte apoio estatal na fase de obra e equipamento, responsabilidade municipal na gestão do equipamento” (Silva, 2004a: 253).

oportunidades e contextos de aprendizagem e contacto, facilitação de trocas, eis os elementos fundadores da estrutura reticular” (Silva, 2004a: 253).

A rede tem de ser perspectivada como uma plataforma não só de circulação de informação, como de difusão de bens e eventos culturais que propaga ao longo das ramificações; daí que a rede favoreça, racionalizando custos e potenciando efeitos, as práticas de itinerância de exposições, espectáculos ou criadores e a articulação de iniciativas de divulgação e formação. “A circulação de criadores, bens e eventos culturais pelos equipamentos e serviços dispostos pelo território é uma das mais importantes estratégias de descentralização de recursos e qualificação do tecido social” (Silva, 2004a: 255).

A organização em rede dos equipamentos e serviços é particularmente relevante no campo das artes do espectáculo, na medida em que a própria realização do bem cultural depende do desempenho presencial de intérpretes face a públicos, o que denota a importância e o papel da difusão no domínio das artes performativas.

A difusão assenta então nas estruturas de criação (compreendendo as actividades de criação propriamente dita, a produção, programação e interpretação), nos equipamentos e nos promotores (autarquias, organismos e serviços do Estado, associações locais centradas nas esferas da distribuição e da formação), o que redimensiona a fase actual da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, lançada em 1999. “À medida que a fase de construção ou qualificação física dos equipamentos foi sendo concluída e as questões de gestão e programação se tornaram determinantes, e à medida que foi crescendo, nos decisores políticos e nos agentes culturais, a consciência da centralidade das estratégias de itinerância e difusão, foram empreendidas iniciativas de estímulo à programação. Falo do trabalho desenvolvido no XIII Governo Constitucional (1995-1999), em duas dimensões: a celebração de protocolos de financiamento à programação de salas (...); e, sobretudo, o lançamento do Centro Regional de Artes do Espectáculo (CRAE) de Évora, em 1996, como ‘projecto-piloto’, e, em 1998, do CRAE de Viseu” (Silva, 2004a: 257-8) e a criação, no ano 2000, do Programa de Difusão das Artes do Espectáculo, dirigido pelo então Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE) que estendeu a todo o território continental incentivos a programações locais (este programa foi substituído, a partir do último trimestre de 2006, pelo Território Artes, também ele um programa de descentralização das artes e promoção de públicos,

desenvolvido pela Direcção-Geral das Artes do Ministério da Cultura e através do qual, todos os anos, os municípios interessados podem efectuar o agendamento de espectáculos, ateliês e exposições, escolhidos a partir das produções artísticas disponíveis para circulação e registadas na Bolsa de Produções do programa).

Falta referir outra das funções das redes culturais: a formação de públicos ou sensibilização da população em geral para as artes, como a denomina Maria de Lourdes Lima dos Santos. “A lógica de rede e combinação de redes culturais fundamentais é o melhor enquadramento para acções orientadas, programadas, coerentes e consequentes de educação das pessoas para a cultura, sejam as pessoas crianças e jovens ou adultos, estejam inseridas em grupos escolares ou apresentem-se isoladamente, ou em círculos familiares, profissionais, associativos e outros” (Silva, 2004a: 255).

Da difusão das artes do espectáculo faz parte o desenvolvimento das práticas educativas nas redes culturais que contribui para alcançar este outro objectivo estratégico das políticas culturais, a formação de públicos, cuja realização constitui o melhor factor de sustentação da oferta artística. “O que importa é facilitar e estruturar a aquisição progressiva pelos sujeitos de disposições e competências necessárias ou favoráveis à fruição cultural, o que se faz tanto melhor quanto mais oportunidades se gerar de contacto precoce, cumulativo e prolongado com a multiplicidade das expressões, obras e correntes que faz a riqueza da cultura” (Silva, 2004a: 261).

Cooperando regularmente com a comunidade envolvente e as suas forças dinâmicas: escolas, associações, poderes e serviços públicos, empreendedores económicos e sociais, criadores e estruturas de criação e produção<sup>112</sup>, o equipamento cultural “não está apenas a potenciar a sua procura e a assegurar o seu futuro: está também a usar a porta nobre de entrada no meio social e o mais poderoso factor do enraizamento nele” (Silva, 2004a: 280).

É fundamental, por um lado, redefinir a relação que os equipamentos culturais mantêm com as associações locais. “Assumir o movimento associativo, não como adorno da democracia ou prolongamento instrumentalizado do poder administrativo, mas como um interlocutor privilegiado e um agente dinâmico da concepção, execução e avaliação das intervenções culturais na cidade, e em particular nos espaços públicos,

---

<sup>112</sup> Torna-se claro que a tríade associações, jovens e estudantes é fundamental, mas por outro lado é também imprescindível atender a segmentos da procura e a públicos urbanos que não se reduzem aos mencionados.

parece ser a atitude que, nesta matéria, melhor se compatibiliza com uma política simultaneamente voluntarista e não dirigista de democratização social” (Pinto, 1995: 204). O movimento associativo deve ser envolvido directamente na concepção das intervenções culturais. “A debilidade das empresas culturais privadas faz com que, em cada cidade, se destaquem como interlocutores da Câmara Municipal, para lá da administração central, certas organizações locais de criadores e/ou consumidores, que assumem a forma de associações ou cooperativas. (...) Nenhuma destas estruturas, que cumprem com maior ou menor eficácia funções culturais, dispõe de meios financeiros próprios suficientes para sustentar as suas actividades, estando, portanto, em situações de mecenato incipiente, dependentes de financiamento estatal. E eis outro factor de reforço do papel das instituições do Estado na cena cultural urbana” (Silva, 1995: 258).

Por outro lado, deve atender-se à produção cultural local e às funções patrimoniais das organizações e poderes públicos (mobilizar cidadãos para o debate e participação colectiva sobre os futuros possíveis de cada cidade).

A Rede de Leitura Pública pode servir de exemplo a outros equipamentos no que concerne a acções educativas: a presença em cada biblioteca de uma secção infanto-juvenil, a garantia de práticas educativas regulares de motivação das crianças para a leitura, a entidade responsável em termos centrais (a Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas) assegura circuitos de divulgação e formação, através da itinerância de exposições, da circulação de autores e da génese e funcionamento das ‘comunidades de leitores’, que são reuniões abertas e informais em torno do prazer e da experiência da leitura e que no caso dos Teatros poderia ser a propósito ou a partir do espectáculo a que se assistiu. Estamos a falar de apostar na descoberta quer das expressões estéticas, quer das condições de concepção dos espectáculos, valorizando a aproximação aos bastidores da criação.

Os serviços e os programas educativos devem ser entendidos e organizados como responsabilidade e tarefa de toda a equipa do equipamento, contrariando as limitações de uma concepção compartimentalista que desconhece a transversalidade das funções de educação e comunicação.

Os equipamentos devem assumir-se como plataformas de desempenho educativo, mais do que prestadores desses serviços, ou seja, devem apostar na relação com criadores e estruturas de criação e produção; nas parcerias com as escolas básicas e



secundárias para tornar regulares os contactos dessas comunidades com os eventos culturais; nas parcerias com as Câmaras Municipais e as universidades, com as comunidades de vizinhança, as associações profissionais ou grupos informais de cidadãos, os profissionais de turismo e da comunicação social e os responsáveis pelas relações públicas de empresas. A intervenção cultural, “através da irrupção de configurações inovadoras de sentido que arrasta, intervém efectivamente no estabelecimento de redes de acção comunicacional que, em princípio, alargam o campo de compreensão dos possíveis e apoiam o movimento dos sujeitos para se libertarem da dominação – expandindo as ‘oportunidades de poder dizer e contra-dizer’, criando ‘distância de emancipação’, mobilizando, em suma, energias e recursos político-comunicacionais recalcados” (Pinto, 1995: 201-2). Através do desempenho dos Serviços Educativos (este conceito surge nas artes plásticas ligado às práticas museográficas e concretamente, em Portugal, no Museu Nacional de Arte Antiga pela mão do director João Couto na década de 50 do século passado), a recepção não se limita ao consumo ocasional de produtos-já-feitos, mas acompanha, ‘por dentro’, as condições e os processos de produção cultural, os bastidores, as técnicas, os ensaios, etc. Através desta função, as organizações culturais podem contribuir para a autonomização do Mundo da Vida em relação ao sistema, nas palavras de Habermas, na medida em que promovem a interacção orientada pela coordenação dos planos de acção das partes envolvidas.

Em articulação com os organismos que trabalham em áreas sociais específicas, abre-se todo um leque de possibilidades de actuação: junto de desempregados, da terceira idade, de grupos de risco, emigrantes, doentes e deficientes graves, ou seja, dos excluídos. “Servem estas observações para nos fazerem compreender a excepcional delicadeza de que se há-de revestir a concepção e aplicação de projectos de animação cultural em espaços socialmente desqualificados. Além de terem de ‘gerir’ a complexidade inerente à heterogeneidade social dos públicos-alvo, compete-lhes tentarem inserir-se de forma virtuosa em processos de recomposição identitária que globalmente visem o combate à exclusão social” (Pinto, 1995: 205).

A aposta passa também pelos grupos de amigos e pelo voluntariado, pelo trabalho prolongado ao longo do tempo.

“Importa reunir uma série de recursos: técnicos especializados, em particular animadores/mediadores socioculturais, disseminados pelos espaços-tempos de sociabilidade e de aprendizagem (nomeadamente as escolas e as associações) e funcionando em rede; artistas dispostos a dialogarem e a desmistificarem a ‘aura’ supostamente inacessível da criação; equipamentos com departamentos educativos activos; domínio das problemáticas da diversidade cultural; abdicação de qualquer ‘ponto de vista soberano’, patente na tentação, tantas vezes implícita, de transmitir a ‘boa e verdadeira cultura’ ou, de um outro ângulo, as ‘boas maneiras’ de se ser espectador ou elemento de um público” (Lopes, 2003: 10).

Todas estas propostas salientam a dupla relação biunívoca entre equipamento e públicos ou equipamento e parceiros e ditam a actividade dos agentes culturais locais numa época em que o território nacional aumentou o número de equipamentos culturais básicos, impulsionado pela política cultural central<sup>113</sup>.

E quais têm sido os efeitos do desenvolvimento das redes? Uma “subida dos níveis de exigência evidenciados seja pelas estruturas de criação e produção, seja pelos públicos; e o aumento das oportunidades oferecidas à acção de uns e outros” (Silva, 2004a: 272). No entanto, temos de situar um facto, se o efeito generalizado tem sido a subida dos níveis de exigência, a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros não resultou das solicitações dos intervenientes no campo cultural, mas por vontade da própria administração central. Podemos ser tentados a concluir que ela derivou de um esforço vindo ‘de fora’ para dar vitalidade ao campo, mais do que mediante a acção directa dos actores envolvidos no terreno. “A progressão da Rede de Teatros e Cineteatros tem por consequência inelutável fazer crescer a consciência e a visibilidade social das carências do tecido cultural nacional e regional, em termos de profissionais, estruturas e métodos de programação de espectáculos. Desde as condições de equipamento técnico dos auditórios que vão sendo construídos ou remodelados e da garantia de pessoal técnico

---

<sup>113</sup>“O sucesso da programação dentro de uma organização cultural depende de vários critérios configurados por uma rede de intervenientes que funciona enquanto ‘*quadro de interacção contextual*’. Do lado dos artistas, dar a conhecer os novos valores artísticos ou consagrar valores nacionais ou internacionais. Do lado do público, captar públicos específicos (por artes, por tipos, por géneros) ou agradar a públicos multiformes. Do lado da crítica, conseguir captar as atenções da crítica para um reconhecimento no espaço público dos artistas ou obras apresentados na organização cultural. Do lado da organização cultural, satisfazer os objectivos propostos (que podem ser mais culturais, mais económicos, mais didácticos, etc.). Esta rede de relações é regulamentada normativamente e quase sempre ‘constrangida’ orçamentalmente pelo Estado. Esse ‘jogo de relações’ (...) articula-se com os restantes programadores culturais, definindo-se um determinado panorama cultural (mais ou menos miscigenado)” (Madeira, 2002: 20/1).

habilitado para assegurar o funcionamento e manutenção, aos modos de circulação de companhias e criações, às perspectivas de programação regular e qualificada, à necessidade de obter ganhos de escala através da cooperação entre agentes e localidades, etc., são imensas as obrigações desencadeadas ou sublinhadas por esse facto, em si mesmo positivo, da disponibilização de estruturas físicas capazes para as artes de palco” (Silva, 2004a: 272).

## 2. As organizações da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros

No universo das organizações culturais que se movimentam no seio do campo cultural português interessa-nos individuar as que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros.

Esta rede, lançada em 1999<sup>114</sup> no âmbito da política cultural desenvolvida pelo XIII Governo Constitucional, sendo Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho e Secretária de Estado, Catarina Vaz Pinto, tem por objectivo dotar as capitais de distrito (cidades de média dimensão que, independentemente de terem mais ou menos população, têm a mesma tipologia de serviços e estruturas) com salas de espectáculo, favorecendo o acesso de toda a população aos valores e bens culturais (das 18 capitais de distrito, 13 não possuíam teatro). A cultura é tida como um elemento que contribui para sedimentar a coesão social, é “tudo aquilo que nos enriquece subjectiva e individualmente e, ao mesmo tempo, aumenta as possibilidades de partilha com os outros, com a comunidade” (Carrilho, 1999: 146)<sup>115</sup>. Fazem parte desta rede o Teatro

---

<sup>114</sup> A escolha do dia 27 de Março de 1999, em que se comemora o Dia Mundial do Teatro, para o lançamento oficial deste projecto “adquire um significado muito particular. É um gesto que dá maior alcance e mais sólidos fundamentos ao contínuo esforço que se tem feito no apoio ao teatro” (Carrilho: 2001: 103/4).

<sup>115</sup> No programa do XIII Governo Constitucional (1995-1999) de António Guterres (consultado em [www.portugal.gov.pt](http://www.portugal.gov.pt)) foram enunciados cinco vectores tidos como fundamentais à política do Ministério da Cultura, nomeadamente a democratização, a internacionalização, a profissionalização, a reestruturação e a descentralização. Deste último, fazia parte a criação da Rede Nacional dos Teatros e Cineteatros em que se garantia a construção/recuperação de um Cineteatro em cada capital de distrito.

No mesmo programa referia-se que “é preciso ter presente que só a conquista de novos públicos, introduzindo os bens culturais na rotina de todos os portugueses, fará da cultura um elemento constante e vivo de cidadania”.

No programa do XIV Governo Constitucional de António Guterres (1999-2002, Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho até 2000 e Augusto Santos Silva até 2002), sai reforçado o vector da descentralização quando se acentua a “conclusão da rede nacional dos Cineteatros (garantindo a construção/recuperação de um Cineteatro em cada capital de distrito) e ampliação da rede municipal de

Aveirense, o Pax Julia, Teatro Municipal de Beja, o Theatro Circo de Braga, o Teatro Municipal de Bragança, o Cineteatro Avenida de Castelo Branco, o Teatro Municipal de Faro, o Teatro Municipal da Guarda, o Teatro José Lúcio da Silva em Leiria, o Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre, o Teatro Sá da Bandeira em Santarém, o Teatro Municipal Sá de Miranda em Viana do Castelo e o Teatro Municipal de Vila Real. Das 18 capitais de distrito de Portugal Continental ficaram de fora Lisboa, “não foi identificada como cidade carenciada e, de facto, dispõe de equipamentos culturais, nacionais ou privados em bom estado de conservação e em actividade” (Silva, 2004a: 245), Viseu e Évora, por terem, desde meados da década de 90 do século passado, Centros Regionais de Artes e Espectáculo, Coimbra<sup>116</sup>, Porto<sup>117</sup> e Setúbal (o Fórum

---

espaços culturais”. No mesmo programa, salientavam-se as duas dimensões em que “a política cultural deve assumir um maior esforço de aprofundamento: a da profissionalização e a dos novos públicos”.

O programa do XV Governo Constitucional de Durão Barroso (2002-2004), tendo como Ministro da Cultura, Pedro Roseta, deu continuidade ao projecto iniciado anteriormente: “o Governo prosseguirá o desenvolvimento da rede de Cineteatros nas capitais distritais”.

O programa do XVI Governo Constitucional de Santana Lopes (2004-2005), tendo como Ministro da Cultura, Maria João Bustorff, salientou o desenvolvimento de “novos projectos, em articulação com as Delegações Regionais do Ministério da Cultura e com as Autarquias, contando com o apoio do POC, de forma que a existência de teatros em capitais de Distrito, como Faro, Portalegre, Leiria e Beja e outros teatros ou recintos culturais como o Centro de Artes da Covilhã e a Academia de Música de Espinho sejam uma realidade”.

O programa do XVII Governo Constitucional (2005-2009) de José Sócrates (Ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima entre 2005-08 e José António Pinto Ribeiro entre 2008-09) afirma que “as redes de equipamentos e actividades culturais são o melhor factor de consolidação e descentralização da vida cultural e de sensibilização e formação de públicos”. Em termos prioritários, o governo estabelece a conclusão das redes já iniciadas, nomeadamente a Rede de Teatros e Cineteatros.

Na área da cultura, o programa inicia tecendo críticas a um período de governação da responsabilidade da ‘direita’ e reforçando o papel da cultura na vida dos portugueses. “A política cultural para o período 2005-2009 orientar-se-á por três finalidades essenciais. A primeira é retirar o sector da cultura da asfixia financeira em que três anos de governação à direita o colocaram. A segunda é retomar o impulso político para o desenvolvimento do tecido cultural português. A terceira é conseguir um equilíbrio dinâmico entre a defesa e valorização do património cultural, o apoio à criação artística, a estruturação do território com equipamentos e redes culturais, a aposta na educação artística e na formação dos públicos e a promoção internacional da cultura portuguesa. A opção política fundamental do Governo é qualificar o conjunto do tecido cultural, na diversidade de formas e correntes que fazem a sua riqueza do património à criação, promovendo a sua coesão e as suas sinergias”. As propostas voltam a acentuar os cinco vectores que desde 1995 marcam a política cultural socialista.

O programa do XVIII Governo Constitucional (2009-2013) de José Sócrates (Ministra da Cultura, Gabriela Canavilhas) compromete-se a promover “a articulação com as autarquias locais e os agentes culturais para a produção e programação cultural, visando a cobertura integrada, e em rede, de todo o território nacional e o acesso equitativo à cultura”.

<sup>116</sup> O Teatro da Cerca de S. Bernardo foi inaugurado no dia 18 de Setembro de 2008. A obra foi executada pelo Município de Coimbra com um investimento total de 1.004.798,32 e participação do FEDER de 391.396,70. A programação do equipamento é da responsabilidade d’A Escola da Noite – Grupo de Teatro de Coimbra, companhia de teatro residente que gere o espaço. A exclusão deste equipamento do presente universo de estudo fica a dever-se ao facto de se ter tornado formalmente espaço privado de uma companhia; a participação camarária cinge-se aos espectáculos dos Festivais de Dança Contemporânea e de Jazz, num total de oito por ano.

<sup>117</sup> A inauguração do Teatro Carlos Alberto, TeCA, no dia 15 de Setembro de 2003 resultou de um processo que teve início em finais da década de 1970, altura em que a Secretaria de Estado da Cultura

Municipal Luísa Todi encontra-se encerrado para obras com conclusão prevista para 2010; no entanto, a obra está a ser realizada sem financiamento público, o que justifica a sua exclusão do universo deste trabalho).

Da criação da rede fazem parte o financiamento das obras de construção ou recuperação dos teatros, a programação cultural do primeiro ano de actividade e a programação em rede. Estas três vertentes foram apoiados pelo Programa Operacional da Cultura (POC) que teve início a 27 de Julho de 2000, no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio (QCA III) para Portugal no período 2000-2006 e previa pela primeira vez um apoio autónomo ao universo cultural e mais especificamente, através da Medida 2.1 a criação e animação de uma Rede Fundamental de Recintos Culturais. O programa contribuiu com cerca de 40 milhões dos mais de 71 milhões de euros de investimentos estimados.

O POC encontra-se dividido em dois eixos: valorizar o património histórico e cultural (eixo 1) e favorecer o acesso a bens culturais (eixo 2). “No âmbito do segundo eixo, reconhece-se que é necessário reforçar as possibilidades de acesso dos cidadãos aos bens culturais, consequência lógica do facto desta ser factor de desenvolvimento. Isto associa-se à ideia de que a cultura é, cada vez mais, uma necessidade para as pessoas e que passa a estar incorporada na sua escala de referências, a par dos valores de índole económica e social correntes – não apenas para uma elite mas para a população em geral.

Promover um maior equilíbrio espacial no acesso à cultura como meio de qualificação das pessoas e veículo de coesão económica e social foi, assim, considerado também um objectivo essencial para esta Intervenção Operacional. Elevar o nível educativo de um povo, facilitar o acesso à informação e à cultura em geral contribuem para melhor entenderem o mundo, são fonte de criatividade e de progresso” (poc.min-cultura.pt consultado em 18-03-2010).

---

avançou para o aluguer do edifício. O então Auditório Nacional Carlos Alberto abria as portas no dia 29 de Setembro de 1980, passando a acolher uma programação diversificada que se prolongaria por 20 anos até ser encerrado. Com a aproximação do evento Capital Europeia da Cultura, o edifício foi adquirido pela Sociedade Porto 2001 e a partir de Fevereiro de 2003, o Teatro Carlos Alberto foi afecto ao Teatro Nacional S. João pelo Decreto-Lei n.º 21/2003. A obra foi executada pela Porto 2001, S.A. com um investimento total de 9.202.183,30 e comparticipação do FEDER de 3.953.144,25. O TeCA não faz parte deste universo de estudo por efectuar a programação conjuntamente com o Teatro Nacional de São João, organismo na dependência directa do Ministério da Cultura, sector empresarial do Estado.

Revelando a necessidade de reforçar as possibilidades de acesso dos cidadãos aos bens culturais (vector da democratização), a criação da rede foi pensada para “levar a cultura e a informação aos principais centros urbanos das regiões mais afastadas das áreas metropolitanas” através da dinamização de manifestações culturais que vão desde a música à dança, ao teatro, às artes plásticas, etc. (vector da descentralização). A rede projectada não era a de simples teatros, mas de centros culturais, na medida em que neles se pretendia apresentar uma grande diversidade de disciplinas artísticas. A programação nacional em rede foi assim sustentada como uma prioridade para consolidar os circuitos de difusão nacionais e funcionar também como facilitadora da inserção dessas organizações nos circuitos internacionais, designadamente através de actividades de difusão e parceria. A centralidade destes vectores parece só por si justificar a selecção desta rede como objecto de estudo privilegiado.

No entanto, para que a dinamização das práticas culturais seja uma realidade há todo um conjunto de factores que se constituem como imprescindíveis ao funcionamento das organizações culturais. O que aqui pretendemos é, num primeiro momento, verificar quais desses factores existem no conjunto das organizações que constituem a rede, para num segundo momento indagar a sua relevância para o funcionamento de cada uma em particular e da articulação em rede, em geral. Referimo-nos à existência de um Director Artístico/Programador, responsável por uma programação regular, pressupondo que programar é escolher (escolha implica incluir e excluir) um conjunto de propostas artísticas oferecido a públicos/espectadores num local ou vários de apresentação, segundo critérios definidos pelo programador<sup>118</sup>; autonomia financeira para o projecto; constituição de uma equipa e sua formação contínua; importância atribuída à política de comunicação sabendo-a determinante da visibilidade

---

<sup>118</sup> Estes critérios partem do conhecimento que o programador tem da envolvente, ou seja, o papel que a cultura desempenha na vida da comunidade, os hábitos culturais dessa mesma comunidade e da natureza do próprio equipamento e as suas características. Como Isabel Alves Costa, salienta um dos principais obstáculos que urge ultrapassar é o próprio conceito de programação, “com as pressões a que uma instituição pública está sujeita, sejam elas externas ou internas, e que vão no sentido da rentabilização a todo o custo, isso leva os programadores a construírem uma estratégia de equilíbrio entre as propostas artísticas ditas ‘de risco’ (que normalmente são remetidas para os pequenos espaços) e as propostas artísticas de ‘grande público’ que normalmente têm direito às grandes salas. (...) a sistematização das estratégias de ‘doseamento’, qualquer que seja a sua motivação, é um obstáculo a um trabalho continuado e em profundidade no que diz respeito às apostas contemporâneas das linguagens artísticas. (...) é absolutamente necessário garantir que as instituições saiam elas próprias da dupla oposição entre programação ‘de risco’ e programação ‘sem risco’ e entre sala pequena para o que é de risco e sala grande para o resto” (Costa, 2003: 99/100), o que a leva a defender que a programação é um meio e não uma finalidade.

e notoriedade do projecto (saber a forma mais adequada de divulgar a actividade da organização cultural) e consecutivamente qual o tipo de participação/envolvimento da comunidade e dos parceiros (grupos de mecenas, organismos da administração central e local, órgãos de comunicação social, público escolar e outros públicos) e os seus reflexos no desenvolvimento e consolidação do projecto; avaliação das medidas tomadas.

O processo de implementação destes projectos é incontornavelmente marcado pela captação de ‘novos’ públicos como pela sua formação; nesta última vertente, é fundador o papel dos Serviços Educativos destas organizações na dinamização de ateliês, aulas e residências. São eles que estimulam, através do contacto com o produto cultural, competências que permitem ao indivíduo uma melhor relação consigo próprio e com os outros. Somente os processos de aprendizagem/familiarização, relativamente paulatinos mas capazes de subverter lógicas de fatalismo social, permitem ver mais e melhor, devendo respeitar, no entanto, as idiossincrasias e singularidades sociais e pessoais, isto é, a liberdade interpretativa dos públicos (Lopes, 1999).

São os Serviços Educativos os responsáveis por promover a experiência comunicacional dialógica, como diria Habermas. As organizações, ao envolverem os diferentes públicos, não se limitam a apresentar manifestações culturais, mas promovem a acção e a disputa argumentativa, ou seja, aumentam a esfera pública no sentido intersubjectivo. “Nesta vontade de aproximar públicos e obras, cruzam-se actividades ligadas à produção-difusão e à reprodução-formação, pretendendo-se, então, renovar o próprio processo produtivo. (...) A animação pode contribuir para romper, utilizando uma expressão de Giddens, com a ‘fixidez espaço-temporal’, subvertendo rotinas há muito institucionalizadas. Noutros casos, permite a fidelização, o alargamento e a formação de públicos, contribuindo, mais ou menos decisivamente, para ultrapassar o mero efeito de *marketing cultural*, imprescindível, sem dúvida, mas de cariz demasiado efémero” (Santos, 1998: 249/50).

O conceito de ‘novos’ públicos deve ser pensado em termos de faixa etária (“os jovens reentram nas preocupações culturais das Câmaras Municipais pela porta da educação dos públicos e dos gostos. Mas os jovens enquanto estudantes, sobretudo nas escolas básicas e secundárias” (Silva, 1995: 262)), mas também e de acordo com o vector da democratização no acesso à cultura, a possibilidade de realizar novas práticas

e alargar as categorias sociais. “Importa criar condições para que, nos diversos espaços de afirmação cultural, a recepção da obra se prolongue em aproximação empático-sensorial ao acto criador (expressão/comunicação) e esta última promova intervenções autónomas ou, no mínimo, atenuie inibições, ao nível da criação cultural propriamente dita” (Pinto, 1995: 195). Este processo de democratização tem então uma dupla perspectiva, a de alargamento de públicos e a de atenuação de distâncias entre recepção e criação, ou, como lhe chamaria Walter Benjamin, a promoção de uma recepção táctil que desloca o espectador da contemplação para formas de apropriação mais activas.

### 3. A Rede equipamento a equipamento

Uma década volvida sobre o lançamento da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, doze das dezoito capitais de distrito dispõem de, pelo menos, um equipamento municipal com condições para acolher e/ou produzir eventos nas artes de palco. Estes ‘novos’ lugares de difusão<sup>119</sup> geraram novas necessidades profissionais em torno da gestão e programação; trata-se de organizações culturais que, contrariamente a um teatro nacional, apresentam vários espectáculos numa ou em várias sessões (a mostra artística), em que o próprio programa adquire o estatuto e o valor de obra única e rara<sup>120</sup>. “O que se pede então ao programador é que este seja um agente de inovação: que ele desenvolva uma (ou várias) temática(s) centrais, para um tempo futuro, com as obras e artistas ‘pertinentes’ e disponíveis no mercado no momento presente, quer através da selecção, quer mesmo através da encomenda das suas obras” (Madeira, 2002:

---

<sup>119</sup> Sete dos doze equipamentos resultaram de obras de requalificação de edifícios já existentes e cinco de construção. Importa salientar que três dos edifícios requalificados (Teatro Aveirense, Teatro Sá de Miranda em Viana do Castelo e Teatro Circo de Braga) tinham sido construídos entre o final do séc. XIX e início do XX por exigência das populações em dispor de espaços de usufruto. O Teatro José Lúcio da Silva em Leiria é o único exemplo de equipamento que foi doado por um privado ao município, na segunda metade do século XX. A construção do Teatro Municipal da Guarda, inaugurado em 2005, resultou da exigência da comunidade e os restantes equipamentos erigidos na primeira década do séc. XXI (Teatro Municipal de Bragança, Teatro Municipal de Faro, Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre e Teatro Municipal de Vila Real) resultaram da vontade das autarquias. Estas diferenças em termos do processo que esteve na origem dos equipamentos mostram como o final do séc. XIX e o início do séc. XX foram marcados por movimentações de populares e o início do séc. XXI pela delegação que os populares realizam no poder autárquico.

<sup>120</sup> “Cada programação é uma obra única, *pessoalizada* e *contextualizada* pelas particularidades que lhe estão inerentes, tais como o contexto geográfico e sociocultural, a própria duração e sazonalidade do projecto onde se inscreve, o orçamento, etc.” (Madeira, 2002: 78).



xii). Podemos e devemos então considerar o programador como configurador e grande arquitecto do panorama cultural actual<sup>121</sup>.

Dentro do conceito geral de mediação, o programador cultural traduz especificamente as funções de intermediação, aliando ao conceito de origem o prefixo ‘inter’, para circunscrever as realidades onde se processa, com o sufixo ‘ção’, de acção. Assim, a definição de intermediário cultural assenta na pressuposição clássica de um processo de criação artística repartido entre produção, intermediação e recepção. “Com a expressão ‘novos intermediários culturais’ pretendo designar uma série de profissões novas, ou renovadas, intimamente ligadas aos processos comunicativos, que têm uma função crucial na sociedade actual” (Bovone, 1997: 105). Neste sentido, o intermediário cultural é aquele que serve de canal, de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, princípio e fim) que, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação resulte (Madeira, 2002: 18). Estes agentes são uma categoria particular de intelectuais onde estão incluídas profissões novas ou renovadas, intimamente ligadas aos processos comunicativos e que têm uma função crucial na sociedade actual na medida em que são elos determinantes da cadeia de criação-manipulação-transmissão de bens com elevado conteúdo de informação, cujo valor simbólico é preponderante: jornalistas, publicistas, produtores de televisão, operadores de turismo, directores de centros culturais e criadores de moda, arquitectos e galeristas. São “figuras activas, susceptíveis de se tornarem ‘agentes de mudança social’” (Bovone, 1997: 105).

A organização onde desenvolvem a sua actividade serve-lhes de plataforma de experimentação programática, onde estes intermediários culturais configuram um contexto de produção específico que complementa ou se sobrepõe às definições produzidas no sistema tradicional. Complementa porque dinamizam o que existe (seleccionam de entre um conjunto disponível os eventos a apresentar) e o que pode existir (garantem os meios de produção necessários à existência do evento). Sobrepõe-se

---

<sup>121</sup> Cláudia Madeira avança na sua obra com a definição de programador: “intermediário que faz a articulação entre o campo da produção e da recepção cultural, cruzando para o efeito as diferentes esferas sociais (cultural, económica e política) e que tem como função seleccionar sobre o conjunto da oferta os espectáculos a apresentar no contexto da organização de divulgação cultural em que se inscreve” (2002: 1); na sua opinião, a existência deste intermediário configura um panorama cultural e programático mais heterogéneo, o que aconteceu em Portugal, a partir de 1994, na sequência do evento Lisboa, Capital Europeia da Cultura.

ao determinarem, através do poder que lhes é conferido pela organização, lógicas criativas diferentes das que a esfera da criação desenvolveria.

Atendendo ao termo programador importa delimitá-lo em relação a outras figuras como: o animador que esteve na origem da actividade de programar, o produtor que tem como função executar, o gestor, responsável pelo equipamento, o curador que acompanha o criador no âmbito das artes plásticas e o director artístico que é responsável por um corpo que desenvolve uma temporada artística dilatada no tempo, ou como Richard Peterson lhe chama o ‘líder estético’ (Peterson, 1986). Em contrapartida, o programador acolhe no seu espaço corpos, na lógica de projectos de curta duração, as mostras artísticas<sup>122</sup>. No entanto, se a função parece clara, nem sempre a quem a exerce é atribuída essa designação ou porque acumula funções ou porque existe no terreno uma confusão entre o termo programador e o de director artístico. Em quatro dos equipamentos que constituem a rede (Teatro Municipal de Beja, de Bragança, da Guarda e de Leiria), o Director acumula com a função de programador; noutros quatro (Teatro Aveirense, Theatro Circo de Braga, Teatro Municipal de Faro e Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre) existe a figura de Director Artístico como responsável pela programação; no Teatro Municipal de Vila Real, o coordenador do Departamento de Produção e Programação é responsável pela programação; no Teatro Sá da Bandeira em Santarém existe a figura do programador como responsável no teatro e o chefe da Divisão de Acção Cultural como responsável na autarquia; finalmente, o Cineteatro Avenida em Castelo Branco e o Teatro Municipal Sá de Miranda em Viana do Castelo não apresentam essa figura no equipamento por serem geridos directamente pela autarquia.

Independentemente da designação atribuída, os pilares desta actividade são, na opinião de João Aidos, ‘director artístico’ do Teatro Virgínia de Torres Novas, outro equipamento da responsabilidade de um município, citado no artigo de Alexandre Costa do Jornal Expresso de 7 de Fevereiro de 2004: “a gestão financeira, a programação, a estratégia política definida em consonância com a autarquia, com os agentes

---

<sup>122</sup> “Há uma articulação de saberes que, conjugados, promovem o programador à condição de um especialista actuante no campo cultural. Saberes que designaríamos como: 1) saber ‘saber’ - que associa um acervo de informação teórica (...) a uma componente de conhecimento prático do campo (...); 2) saber ‘ser’ - que se traduz numa capacidade de estabelecer empatias, de comunicar e de negociar; 3) saber ‘fazer’ - onde se estabelece a reconversão do conhecimento nas acções práticas inerentes à função do programador” (Madeira, 2002: 40-1).

profissionais da cidade e o marketing”, o que denota a exigência de competências ao nível da administração (é precisamente a formação exigida e o estilo de gestão que diferencia, na opinião de Richard Peterson, o empresário do ‘arts administrator’), da gestão e da comunicação.

Sabendo que estes equipamentos iniciaram ou reiniciaram a sua actividade numa tentativa de consolidar os vectores da democratização e da descentralização da cultura, propomo-nos verificar em que medida contribuíram para a diversificação da oferta e se o movimento de levar a cultura do centro para a periferia atendeu às especificidades de cada região e às características dos públicos a quem se dirigem. A relação da organização com os públicos (sejam eles, a Câmara Municipal, os agentes culturais locais, os parceiros, os espectadores, etc.) é o eixo central desta investigação, que vai do interveniente para o processo, da organização cultural para o conjunto de actividades que propõe e como elas marcam a elaboração simbólica dos públicos. Como o programador é responsável por esta configuração, este trabalho é incontornavelmente marcado pela sua presença.

O procedimento metodológico passou pela recolha de dados sobre as características das organizações e respectivas propostas programáticas desenvolvidas ao longo dos três primeiros anos de actividade (esta delimitação temporal fica a dever-se ao período de programação definido como passível de apoio financeiro, ou seja, o primeiro ano de actividade; a intenção é avaliar como tem sido possível a estas organizações manter a actividade depois desse primeiro ano; “se o primeiro ano serve para ‘apresentar’ o Teatro à cidade ou à região, no segundo ano iniciar-se-ia um processo de consolidação da programação, na sua relação com os públicos” (Rodrigues, 2009: 95)). A par desta recolha foram elaboradas duas grelhas: a grelha de análise da organização e a grelha de análise da programação.

Da Grelha de Análise da Organização fazem parte os seguintes elementos:

- . Organização (designação);
- . Abertura (data de abertura ao público);
- . Tipo de Equipamento (se se trata da requalificação ou construção de um equipamento);
- . Custo da Obra (valor em euros da obra e fonte de financiamento);

- . Natureza Jurídica (entidade responsável pela gestão do equipamento);
- . Data do Registo (da entidade responsável);
- . Direcção (nome da pessoa ou pessoas responsáveis pelo equipamento);
- . Programador (nome da pessoa responsável pela programação);
- . Serviço Educativo (existência ou não);
- . Organograma (estrutura formal da organização);
- . Número de Colaboradores;
- . Caracterização da Equipa (funções e formação);
- . Elementos de Identificação (morada, código postal, cidade, telefone geral, fax, e-mail do equipamento);
- . Site (existência ou não; se sim, qual o endereço);
- . Blogue (existência ou não; se sim, qual o endereço);
- . Mailing List (quantos contactos e com que periodicidade é enviada informação);
- . Horário;
- . Instalações (espaços físicos de programação);
- . Lotação das Salas;
- . Áreas de Programação (música, teatro, cinema, dança, exposições, ateliês, etc.);
- . Número de Sessões por Ano;
- . Número de Espectadores em Média por Ano;
- . Taxa de Ocupação Média das Salas;
- . Orçamento Anual (montante e origem);
- . Receitas Próprias (montante e origem);
- . Públicos-Alvo (composição etária, profissional e social, origem geográfica);
- . Patrocinadores (designação e montante do apoio);
- . Mecenass (designação e montante do apoio);

. Parcerias (designação dos criadores ou estruturas de produção e criação artísticas, escolas do ensino básico, secundário e superior, escolas profissionais, associações profissionais, profissionais de turismo, órgãos de comunicação social, agentes culturais, colectividades locais, organizações culturais não municipais ou outros organismos estatais, como por exemplo a Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Norte, Centro, Lisboa e Vale do Tejo, Alentejo e Algarve);

. Serviços Externos (designação das entidades com as quais se desenvolve outro tipo de actividades mediante, por exemplo, aluguer dos espaços do equipamento) e

. Clientes.

Da Grelha de Análise da Programação fazem parte os seguintes elementos:

. Evento (designação);

. Tipo (os eventos foram categorizados em teatro, música, dança, novo circo, ópera, cinema, ateliê, exposição, publicação, conferência ou outros, categoria que inclui eventos de circo, magia, stand up, multidisciplinares);

. Tipo de Repertório: género e características estilísticas dos eventos, identificados a partir das sínteses publicadas nas agendas ou nos sites da responsabilidade dos equipamentos. Num primeiro momento, o tipo de repertório resultou nas categorias infantil ou não infantil; dentro da categoria não infantil procedeu-se a nova categorização originando a seguinte tipologia: clássico (expressões artísticas que persistem pelas suas características de excelência), clássico contemporâneo (expressões artísticas reconhecidas que são actualizadas e apresentadas de acordo com um reprocessamento estético que propõe uma visão do mundo em construção e não fechada sobre si mesma), popular (todas as expressões artísticas que têm como marca a apreciação por um vasto número de pessoas), étnico (todas as expressões artísticas que remetam para as raízes e tradição de uma determinada cultura) e alternativo (todas as expressões artísticas que se constituem como alternativas pela novidade introduzida); o jazz surge como subcategoria do popular, dada a ênfase colocada por estes equipamentos neste tipo de repertório; outros é a categoria que engloba eventos em que as características estilísticas se circunscrevem a um tipo de evento e não à totalidade, como é o caso das exposições.

. Grau de Consagração: consagrado (projecto com centralidade no campo cultural em termos de reconhecimento artístico); jovem (projecto recente no campo cultural); antigo/reconhecido (projecto que já existe há bastante tempo mas sem grande centralidade no campo cultural em termos de consagração artística).

. País de Origem (esta indicação permite avaliar o grau de internacionalização, ou seja, a maior ou menor percentagem de espectáculos nacionais e internacionais apresentados em cada uma das organizações culturais);

. Zona Geográfica (cidade de proveniência dos eventos que permite discorrer sobre proximidade geográfica, cultural e linguística);

. Local no Equipamento;

. Calendarização (data(s) em que o evento foi apresentado);

. Número de Sessões (em que o evento foi apresentado);

. Tipo de Sessão (nocturna, diurna-manhã, diurna-tarde, mista);

. Situação de Produção que varia entre produção (quando é a organização cultural que produz o evento, contribuindo com os meios necessários para a apresentação do mesmo), co-produção (quando duas ou mais entidades se juntam para produzir um evento), iniciativa (quando existe uma co-produção que resulta da iniciativa do equipamento analisado), selecção (quando a partir de um conjunto de projectos nacionais ou internacionais se selecciona e apresenta um evento, mediante um preço negociado com os produtores), acolhimento (quando a organização cultural acolhe no seu espaço um evento, cuja produção fica a cargo de outrem) e encomenda (quando a organização cultural selecciona um conjunto de companhias ou autores para produzirem um evento dentro da sua programação – é aqui que há maior possibilidade de indução, por parte do programador cultural, do produto final da obra).

. Tema (alguns eventos estão inseridos em festivais, ciclos, etc.);

. Sub-Temas (dentro de um determinado evento, por vezes surgem sub-categorizações, como por exemplo o facto de ter sido organizado pelos Serviços Educativos);

. Regime de Financiamento (regime em que os eventos são trazidos à organização: orçamento do próprio teatro, fundos da União Europeia - POC, aluguer de sala, compra de espectáculo e patrocínio);

. Patrocínios (designação do patrocinador do evento);

. Mecenass (designação do mecenass do evento);

. Parceiros (designação das entidades que em parceria com o equipamento são responsáveis pelo evento);

. Públicos-Alvo (classificação da responsabilidade do equipamento do tipo de público: todos, bebés, m/4, pré-escolar, m/6, escolas E.B.1, escolas E.B. 2, m/12, m/16, m/18, outros);

. Cobrança de Entradas (indicação do tipo de bilhete: inteiro, com desconto, lugar cativo, gratuito);

. Faixa de Preço dos Eventos (gratuito, de baixo valor (inferior a 10€), de valor médio (entre 10 e 25€) e elevado (superior a 25€));

. Número de entradas (número de espectadores para o total de sessões) e

. Taxa de ocupação das salas (calculada em função da capacidade de cada uma delas e do número de espectadores presente em cada sessão).

Relativamente a esta última grelha foi elaborada uma para cada equipamento, o que permitiu, depois de categorizado cada evento (num total de 5.094), introduzir os dados num programa estatístico (SPSS) a partir do qual foram produzidas tabelas de frequências com valores e percentagens de tipos de evento, de repertório, grau de consagração, país de origem, zona de proveniência, local no equipamento, número e tipo de sessões, situação de produção, quando possível a faixa de preço dos bilhetes, o regime de financiamento, classificação do público a que o evento se destina, número de espectadores e taxa de ocupação das salas por tipo de evento (tabelas disponibilizadas nos anexos 1 a 12). Todos estes dados foram cruzados entre si para o enriquecimento da análise e caracterização da situação de cada uma das organizações.

No entanto, e como “a análise comparativa é a mãe das especificidades e dos estudos de caso. Sem o conhecimento do outro, sem esse permanente e tenso jogo de espelhos, torna-se impossível descortinar uma identidade, um perfil, uma diferença

específica ou distintiva” (Lopes, 2003: 57), este estudo de caso não estaria completo sem a comparação entre as actividades desenvolvidas pelas diferentes organizações que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e o testemunho dos principais protagonistas, os responsáveis pela programação destes equipamentos. A recolha de dados ficou então concluída com as doze entrevistas realizadas ao longo do ano de 2009 às duas mulheres e aos dez homens que cumprem essa função (actualmente esta diferença de género foi ligeiramente atenuada, passou-se para uma distância de três para nove, com o facto de o Teatro Municipal de Faro ter passado a dispor de uma mulher na direcção artística). O guião destas entrevistas, bem como a transcrição de cada uma delas encontram-se disponíveis no anexo 13.

Seguiu-se a análise das características de cada equipamento, atendendo às opções programáticas realizadas, para definir por último as tendências gerais entre as escolhas efectuadas pelos responsáveis e avaliar em que medida essas opções promovem a acção e a disputa argumentativa ou se se limitam a apresentar manifestações culturais.

### 3. 1. Teatro Aveirense

O Teatro Aveirense inicia a sua história no ano de 1854, altura em que a Câmara Municipal de Aveiro adquire um terreno para a construção de uma sala de espectáculos.

Já há muito que, em Aveiro, tanto o público como os profissionais sentiam a necessidade de um novo equipamento que colmatasse as falhas dos dois teatros existentes, o Teatro das Olarias e o da Rua do Carril. A primeira pedra é lançada em 1855. No entanto, pouco tempo depois, as obras tiveram de ser interrompidas devido a dificuldades financeiras, situação que se arrastou até finais da década de setenta.

Em 1879, é constituída a Sociedade Construtora e Administrativa do Teatro Aveirense que fica responsável pela construção e administração da futura sala de espectáculos. Grande parte das verbas obtidas para a retoma dos trabalhos foi recolhida através da entrega de acções da Sociedade "às figuras mais abastadas da cidade, a toda a família Real e aos vultos mais eminentes da política e do comércio", a que se juntou o trabalho de muitos habitantes da cidade.



Em 1881, a obra é concluída e o Teatro Aveirense é inaugurado no final do ano. No dia 5 de Março de 1882 realiza-se a estreia da primeira peça de teatro, tarefa a cargo da Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, que se manteve em Aveiro por alguns dias com representações diárias.

A partir daí inúmeros foram os espectáculos levados à cena no palco do Teatro Aveirense, não só a nível teatral mas também na área da música, dança e ópera.

Em 1910, o teatro encerra para receber obras de adaptação e modernização, reabrindo em 1912, tendo o cinematógrafo como uma das novas funcionalidades.

Contudo, as dificuldades financeiras voltam a estar presentes, em grande medida devido à pouca afluência do público aos espectáculos. No ano de 1947, a actividade do teatro é interrompida para nova reformulação do interior, reabrindo dois anos mais tarde com uma capacidade superior a mil lugares.

O Teatro Aveirense tentou cumprir a sua missão de casa de cultura, de espectáculo e de cidadania, o que não impediu que novos problemas voltassem a surgir, até porque a oferta de novos espaços e novas formas de cultura iam aparecendo em outros locais de Aveiro. Assim, em 1998, a Câmara Municipal de Aveiro adquire o imóvel, com o objectivo de o preservar como parte da história e do património da cidade, ao mesmo tempo que propôs realizar uma profunda renovação e ajustamento às necessidades e exigências da época ([www.teatroaveirense.pt](http://www.teatroaveirense.pt) consultado em 26-01-2010).

No ano de 2000, o Teatro encerra as portas e a concretização dos trabalhos de renovação, interior e exterior, começa pouco depois. As obras realizam-se com o apoio do III Quadro Comunitário, Programa Operacional de Cultura, em 75%, e da autarquia, em 25%, com um valor total de 8 milhões. Em 2002, o Teatro Aveirense foi classificado pelo Instituto Português do Património Arquitectónico como Imóvel de Interesse Público.

No dia 23 de Outubro de 2003, as portas voltaram a abrir.

Após a reabertura, a direcção artística foi assumida por João Aidos<sup>123</sup>, actual Director Artístico do Teatro Virgínia em Torres Novas, que se manteve em funções até

---

<sup>123</sup> João Aidos é formado em Engenharia Mecânica e tem experiência em maquinaria de cena “e na maior parte das áreas teatrais dos tempos do teatro universitário e da sua passagem pela companhia da cidade, a Efémoro”, como refere o jornalista Alexandre Costa em artigo do Expresso de 7 de Fevereiro de 2004.

Outubro de 2005, altura em que Paulo Ribeiro, actual Director Geral e de Programação do Centro de Artes do Espectáculo de Viseu, a funcionar no Teatro Viriato, a assumiu durante um período de dois meses, tendo, em seguida, sido afastado pela vereação entretanto eleita. Após a sua saída, assume a direcção geral Maria da Luz Nolasco, situação que se mantém actualmente. O teatro é gerido pela TEMA, empresa municipal Teatro Municipal de Aveiro<sup>124</sup>, registada a 27 de Julho de 2005 (o Conselho de Administração é composto por Luís Miguel Capão Filipe, Presidente da Assembleia Municipal de Aveiro, Gonçalo Nuno Caetano Alves, vereador da Câmara Municipal de Aveiro e Maria da Luz Nolasco<sup>125</sup>); anteriormente a gestão era assegurada por uma sociedade por quotas.

Assim que assumiu funções, Maria da Luz Nolasco<sup>126</sup> manifestou o desejo de separar a direcção geral da direcção artística, “queria distinguir porque acho que quem é director artístico não tem que estar preocupado com outras questões que são de grande importância para a administração e gestão de uma casa, mas que não são do foro artístico”. Formou uma equipa que asseguraria a direcção artística composta por Ana Figueira para a dança, Rui Sérgio para o teatro e António Ferro para a música. Por questões financeiras, não foi possível manter esta equipa e passou a haver um director artístico, Rui Sérgio com dois assessores, um para a dança, Ana Figueira, e outro para a música, António Ferro. Mais uma vez devido a dificuldades financeiras, a equipa acabou por perder o assessor para a área da música. “A música é um mercado muito agressivo, há muita gente, portanto é mais fácil, porque é mais pela onda do que está a surgir e nós isso vamos conseguindo apanhar e é o que fazemos no pop, na música ligeira e no rock. Na música clássica, Aveiro tem a vantagem de ter a Orquestra Filarmonia das Beiras, que me assegura um programa diferente e eu não necessito de ter um director para isso”. Em Maio de 2007 foi a vez de Rui Sérgio abandonar a equipa e,

---

<sup>124</sup> As empresas municipais são entidades de direito privado que se pautam por relações de proximidade face às autarquias e consequente vulnerabilidade às alterações político-partidárias das mesmas; o seu potencial de acção depende do reconhecimento que as autarquias que as tutelam lhes atribuem; se forem consideradas pertinentes, a sua resposta é com certeza mais eficaz.

<sup>125</sup> Após as eleições autárquicas de 2009 e depois de Maria da Luz Nolasco ter sido nomeada vereadora com o pelouro dos assuntos culturais, o conselho de administração passou a ser constituído por Maria da Luz Nolasco, Ana Vitória Neves, vereadora na Câmara Municipal de Aveiro e Virgílio Nogueira, Adjunto do Presidente da Câmara Municipal de Aveiro.

<sup>126</sup> A entrevista a Maria da Luz Nolasco, Directora Geral do Teatro Aveirense, foi realizada no dia 8 de Setembro de 2009.

Maria da Luz Nolasco foi recrutada por convite. É licenciada em Belas Artes e mestre em Museologia e Museografia, é Conservadora Assessora dos Museus Nacionais no Núcleo Museológico da Universidade de Aveiro e encontra-se no Teatro Aveirense através de uma cedência especial de relevância cultural.

nessa altura, Ana Figueira foi convidada a assumir a direcção artística do teatro, função que ocupou até 2009 (já depois da visita ao teatro, Pedro Jordão passou a ocupar este cargo).

A equipa do teatro é constituída pela Directora Geral, Maria da Luz Nolasco, que coordena as actividades desenvolvidas pelo Teatro, gere o respectivo orçamento e afecta os meios necessários à sua concretização; define estratégias inerentes à gestão da estrutura física, patrimonial e ainda dos recursos humanos afectos à empresa municipal; celebra contratos nos termos do regime geral da contratação pública. Representa o Teatro em vários momentos de decisão e de consultadoria, integrados em comissões consultivas e em diversos órgãos colegiais; é responsável pelo fornecimento de todas as informações decorrentes da acção desenvolvida pelo Teatro Aveirense ao Conselho de Administração da TEMA; desenvolve acções de mecenato, patrocínio e publicidade da actividade do Teatro; celebra contratos de arrendamento de espaços para a realização de eventos culturais e ainda para fornecimento de bens e de serviços. Ainda no âmbito das funções de dirigente, dinamiza acções de ligação à comunidade local e às populações da região envolvente; orienta e estimula a organização de debates, colóquios e tertúlias temáticas que tragam para a praça a causa aveirense e a territorialização das dinâmicas culturais e criativas; tenta inscrever o programa artístico do Teatro Aveirense como um projecto de cidade e de cidadania participativa.

A Directora Artística é Ana Figueira (em tempo parcial no teatro). A Assessoria Financeira é assegurada por João Reis e Ana Silva. Marta Santos é Assistente de Programação. O Serviço Educativo/Produção é assegurado por Ana Génio (a tempo parcial no teatro) e David Costa, a quem cabe divulgar os projectos do Teatro junto dos estabelecimentos de ensino da região, assim como organizar a recepção do público escolar. Têm ainda a seu cargo o estudo de públicos do Teatro Aveirense, no âmbito do acordo estabelecido com a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e a realização dos inquéritos para recolha de dados.

A Produção e o Acolhimento estão a cargo de Ágata Fino e David Costa que tratam da operacionalização das questões ligadas ao acolhimento e que envolve a marcação/agendamento das cargas/descargas, montagens/desmontagens, alojamento, alimentação, transporte, acolhimento das equipas artísticas e técnicas e celebração de contratos.

A Manutenção, Segurança e Frente de Casa são asseguradas por Marco Duarte que apoia ainda o acolhimento das exposições realizadas no Teatro (as exposições são realizadas com o apoio dos serviços da Câmara Municipal de Aveiro para cargas/descargas e montagens/desmontagens; só em último recurso se recorre à equipa da Direcção Técnica).

A Direcção Técnica, assegurada por Rui Raposo, é responsável pelo parque técnico do Teatro, pela direcção da equipa técnica e pelos espectáculos que decorrem nos vários espaços.

A luminotecnia/sonoplastia/palco são asseguradas por Dino, Bruno Gomes e Lino Aidos. Na bilheteira está Francisco Arantes; na portaria, Paula Almeida; a limpeza é assegurada por Isabel e Idalina.

As relações com a Imprensa/Relações Públicas são da responsabilidade de Marina Rocha. O Marketing/Mecenato é assegurado por Pedro Melo Figueiredo que tem as funções de: criar conteúdos para os vários suportes de comunicação; definir e sugerir suportes específicos para os espectáculos, em caso de necessidade; contactar os gabinetes de divulgação dos projectos a acolher no Teatro; definir os preços de bilheteira em conjunto com a Direcção do Teatro (Geral e Artística); definir uma matriz geral para as folhas de sala.

Compete ao sector da Comunicação/Difusão, assegurado pela Directora, as seguintes funções: estabelecer contactos com a comunicação social; elaborar a agenda do Teatro e os comunicados de imprensa; organizar conferências de imprensa; dinamizar actividades no contexto do Clube dos Empresários; dinamizar acções no contexto do Clube dos Amigos TA; gerir a distribuição dos vários instrumentos de divulgação das actividades. No âmbito destas funções têm sido desenvolvidos os seguintes instrumentos: a agenda trimestral (que começou por ser mensal; a directora gostaria que passasse a semestral e mais tarde a anual, no entanto, o enorme esforço de coordenação que exigiria inviabiliza para já esse projecto); o site (disponível em [www.teatroaveirense.pt](http://www.teatroaveirense.pt); em Julho de 2009, foi visitado por 11 mil pessoas; além de informação sobre a programação, as parcerias, o clube de empresários, é possível deixar sugestões através da caixa de sugestões que são respondidas pela própria directora que canaliza esses contactos para a mailing list); a mailing list com cerca de 3.000 contactos (o grupo de Amigos TA tem um tratamento especial na medida em que recebe toda a

informação por correio; esta figura de Amigo TA está disponível a todos quantos se mostrem interessados, mediante o pagamento de uma quota, em usufruir de um conjunto de benefícios que passam por descontos nas actividades desenvolvidas pelo teatro e convites para as exposições e outros eventos organizados no teatro; num total de 28 pessoas); o teatro tem um destaque especial no Boletim Municipal de 40.000 exemplares (todos os meses, é distribuído pela autarquia porta a porta); treze mupis espalhados pela cidade e cinco em organismos definidas; cartazes de pequeno formato; postais; nos festivais, é editado um jornal de acordo com a temática, como o Jornal do Canto, do Fado, das Novas Tecnologias; para as exposições, é realizado o convite, um desdobrável, spots na rádio e destaque no site; as relações com a comunicação social local são, na opinião da Directora, “boas, no sentido em que são muito próximas. (...) Não temos órgãos de comunicação muito curiosos, que venham ter connosco e que nos desafiem. Recebem os comunicados de imprensa e publicam” (como é o caso do Diário de Aveiro; o Jornal de Notícias, apesar de ter na cidade uma delegação, “não têm sido grandes difusores da nossa informação”; a rádio Terra Nova que abrange a zona de Ílhavo, Barra e Gafanha da Nazaré desenvolve projectos de promoção, oferta de bilhetes e concursos; a Aveiro TV, a funcionar em suporte digital, faz cobertura aos eventos).

O teatro dispõe de uma Sala Principal com capacidade para 659 pessoas (incluindo 6 lugares especialmente destinados a espectadores em cadeira de rodas; encontra-se dividida em plateia, 1º balcão e camarotes); o Salão Nobre é o espaço destinado a exposições ou conferências; situado junto ao bar, no 2º piso, tem capacidade para acolher entre 120 pessoas sentadas ou 200 em regime de recepção; a Sala Estúdio possui capacidade para acolher até 60 pessoas sentadas (encontra-se no último piso do edifício, próxima dos camarins; espaço ideal para a realização de ateliês ou ensaios em regime reservado).

“O Teatro Aveirense é uma estrutura municipal de programação regular nas várias áreas artísticas, destacando-se como entidade de acolhimento por excelência e como um palco para o conhecimento, para o saber e para a actualidade da criação.

Tem como filosofia de actuação a prestação de um serviço público, estando por isso atento aos públicos locais e à sua diversidade sociocultural, desenvolvendo a sua actividade de sensibilização, de formação e de criação de novos públicos.

É um espaço de recreio e entretenimento, de fruição estética, de formação e pedagogia, a par com a sua função de difusor e promotor de identidade e de cultura” (www.teatroaveirense.pt consultado em 26-01-2010).

Esta missão traduz-se nos objectivos, definidos por Maria da Luz Nolasco, de: manter uma programação regular, sistemática e diversa, associada a formação, ligação dos públicos especiais ao teatro fora de portas e ligação às associações locais.

A programação gira em torno de eixos como a música, o cinema, o teatro, a dança, ateliês e exposições. A área da música constitui 26% do total de eventos apresentados, aliás é este o tipo de evento com maior número de ocorrências (cf. Quadro 1 do Anexo 1). Nos eventos de música, podemos destacar espectáculos com repertórios étnico, jazz e clássico em que um quinto da programação foi assegurado por projectos internacionais; quando nacionais, a maioria vem de Lisboa e de Aveiro, em que se deve salientar o contributo da Orquestra Filarmonia das Beiras.

O cinema sofreu um incremento desde 2008 com a realização de ciclos da responsabilidade do Cineclube de Avanca. A decisão de escolher este cineclube e não o de Aveiro (como aconteceu nos três primeiros anos de programação) prende-se com o facto de, segundo a directora, o de Aveiro ser um cineclube de apresentação e o de Avanca, além de apresentação, ser produtor artístico. Interessa-lhe “dar apoio aos produtores artísticos na área do cinema. Têm um festival internacional, com um historial imenso e trazem-nos ciclos de relevo. A definição desses ciclos é feita em conjunto connosco”. O director do Cineclube de Avanca, professor na Universidade de Aveiro, promoveu com os alunos do curso de Cinema, Vídeo e Multimédia um ciclo de curtas-metragens produzidas pelos alunos que, através de protocolo existente, foi apresentado no espaço do teatro. 24% do total de eventos apresentados foi sessões de cinema.

Em termos de teatro, a Directora Geral manifestou o interesse em que as produções do Teatro D. Maria II e do S. João continuem a fazer parte da programação do teatro, não esquecendo “o teatro emergente, companhias pequenas que estão a fazer coisas fabulosas. (...) Temos alargado um bocadinho o nosso âmbito de acção, recebendo cá muitas companhias de Lisboa e não só. E vamos trocando também conhecimentos, temos grupos de teatro locais que nos servem de mediadores, como, por exemplo, o Teatro Universitário”. 15% do total de eventos apresentados foi

espectáculos de teatro, em que 81% provem de projectos consagrados e apenas 19% de jovens projectos.

A área das exposições tem sido dinamizada pela própria directora, “tenho sido eu a mentora desta área, porque me toca especialmente porque venho dos museus; como conservadora de museus, é uma área que me diz respeito. (...) Essa parte é importante, as pessoas passaram a ver o Teatro Aveirense não só pela apresentação de espectáculos mas também por algo que é um suporte da visita, que é o espaço de exposições no Foyer e no Salão Nobre. (...) Quando podemos ficamos sempre com uma peça que vai integrar o núcleo do futuro Museu de Arte Contemporânea de Aveiro”. Têm sido realizadas exposições de artistas contemporâneos portugueses consagrados e emergentes (seis no período em análise, ou seja, 2% do total de eventos) e ateliês como um workshop de fotografia com Chris Perkins da Magnum (os vinte e cinco ateliês representam 7% do total de eventos apresentados). Não são apresentados dados sobre a taxa de ocupação das salas nem o número de espectadores/participantes nas actividades por não terem sido fornecidos (o facto de o período em análise corresponder maioritariamente a uma direcção diferente da actual foi apontado como justificação<sup>127</sup>).

O objectivo de manter uma programação regular, sistemática e diversa foi, pelo exposto, alcançado ao longo dos três primeiros anos de actividade.

Relativamente ao segundo objectivo enunciado, a directora salienta que “a formação para mim é crucial e a formação vai entroncar em quê? Num Serviço Educativo, em serviços de teatro fora de portas, ou seja, não ser apenas uma casa de acolhimento mas que se possa mobilizar junto dos públicos especiais”. O Teatro Aveirense, nesta perspectiva de teatro fora de portas, tem vindo a desenvolver um projecto que se traduz em acções artísticas desenvolvidas, duas vezes por mês, pelos talentos emergentes da região no sector de pediatria do Hospital Distrital de Aveiro. Este projecto, o Animarte, vai passar a estar associado a uma escola de formação profissional na área da animação, para que se possam desenvolver mais actividades.

---

<sup>127</sup> Tive acesso a informação relativa ao ano de 2008 em que o tipo de evento com maior número de espectadores foi a música, seguido da dança, do teatro, dos multidisciplinares e por último do cinema, por outro lado, os tipos de eventos com maior número de sessões foram: dança, música, teatro, cinema e multidisciplinares. No Relatório de Actividades do Teatro Aveirense para o ano de 2008, e comparados os anos de 2007 e 2008, justifica-se que “o maior crescimento de oferta verificou-se no Cinema e na Música, por serem estas as áreas a que os públicos aderem de modo mais imediato”.

Esta iniciativa não tem expressão na análise desenvolvida aos três primeiros anos de programação na medida em que é um projecto posterior.

Em termos de formação e no período analisado, apenas 5,3% do total de eventos foi organizado pelo Serviço Educativo, no entanto, nem todos os ateliês e espectáculos com repertório infantil foram da responsabilidade daquele serviço. Assim sendo, a aposta na formação reflecte-se na percentagem de ateliês (7%), e nos eventos com repertório infantil (os oito espectáculos de teatro, os oito ateliês, os quatro espectáculos de música e o de dança têm a singularidade de ser os eventos com maior número de sessões e em que o número de eventos seleccionados é idêntico ao número de eventos produzidos, isto no que diz respeito à situação de produção).

Por outro lado, não pode ser descuidada a aposta no tipo de repertório alternativo, o segundo com maior percentagem e a associação a jovens projectos (a maior percentagem de jovens projectos corresponde a repertório alternativo e projectos da própria cidade de Aveiro, quando nacionais) que despertam no público mais jovem maior curiosidade.

22% do total de eventos apresentados tem origem na cidade de Aveiro e trata-se essencialmente de ateliês, outro tipo de eventos (onde estão incluídas as visitas guiadas) e espectáculos de música com repertórios clássico, infantil e popular com a particularidade de terem sido apresentados durante o dia e para todo o tipo de públicos. A segunda cidade mais representada é Lisboa e trata-se de espectáculos de música e teatro apresentados à noite na Sala Principal (aliás esta é a sala onde 72% dos eventos foram apresentados). Os espectáculos produzidos na cidade de Aveiro têm também a particularidade de ser apresentados um pouco por todos os espaços do teatro: Sala Principal, Sala Estúdio, Café do Teatro, Salão Nobre e Foyer, o que promove a apropriação de todo o espaço do teatro não só por criadores, quase todos locais, mas também por espectadores.

A produção local tem de facto um tratamento diferente quando comparada com a produção nacional e internacional, quer em termos de tipo de evento predominante, quer em termos de opções de apresentação desses produtos.

O Serviço Educativo do teatro dirige-se maioritariamente a um público infanto-juvenil mas também ao público idoso das misericórdias e é junto deste público que mais se tem desenvolvido trabalho na rubrica do Teatro Fora de Portas. “75% do Serviço



Educativo é dirigido ao público escolar e 25% é distribuído entre o hospital e os idosos” (não foi possível confirmar esta divisão percentual).

Da actividade do Serviço Educativo, a directora destaca ainda a produção das Visitas Encenadas que são realizadas de acordo com as solicitações de escolas e outros grupos, “é uma forma de mostrar o teatro, com um trabalho de actor e de texto. O David é um dos nossos actores que está como técnico do teatro na área do Serviço Educativo” (esta actividade não existia no período em que a programação foi analisada; na altura realizavam-se visitas guiadas que foram entretanto substituídas por esta iniciativa) e o Estágio de Dança de Aveiro que se realiza todos os anos em Setembro durante dez dias e que envolve um programa de formação e sensibilização na área da dança clássica, alternativa, reportório e composição, dança do ventre e hip hop, assim como um Curso Teórico de Metodologia aplicada à Dança, um Workshop de Movimento para Educadores e uma Oficina de Movimento Criativo para Pais e Crianças até aos 6 anos.

Na vertente de ligação às associações culturais locais, o teatro convidou, em 2009, um membro da Fanfarra de S. Bernardo para trabalhar no equipamento durante o período de um ano, com o papel de mediar as decisões que envolvem as associações locais, como projectos de teatro ambulante que, em vez de serem realizados no espaço do teatro, vão ser apresentados nas associações (já antes tínhamos enfatizado a importância de envolver directamente o movimento associativo na concepção das intervenções culturais). “Vamos começar com acções de teatro para a infância e juvenil e depois vemos se alargamos para a música e outras áreas. Levando lá é também uma forma de os convidar a virem cá”.

A prossecução deste objectivo de ligação às associações locais reflecte-se, no período analisado, nos diferentes tipos de actividade; no cinema, com o Cineclube de Aveiro (doze eventos; actualmente existe uma parceria com o Cineclube de Avanca que resulta em diferentes ciclos ao longo do ano), na música, com o contributo da Orquestra Filarmonia das Beiras (nove eventos), no teatro, com o GrETUA - Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (quatro eventos; actualmente existe uma parceria com a Companhia de Teatro de Aveiro, a Efémoro que resultou numa co-produção exibida em Maio de 2008) e na dança, com a Companhia de Dança de Aveiro (três eventos).

Os diferentes eixos da programação têm sido apresentados de acordo com a lógica de “trazer cabeças de série, ou seja, bons espectáculos, boas companhias que sirvam de referência a nível dos conteúdos, da representação e da produção artística. (...) Durante a semana, trazer o alternativo que é aquilo que se faz e nós não sabemos se é tão bom ou menos bom mas que tem que ter outra forma de suporte, portanto temos estado a apoiar jovens criações, quer em teatro, quer em dança”. Os jovens criadores têm vindo a ser apresentados nas rubricas Música Fora de Horas, Dança Fora de Horas e Teatro Fora de Horas, às quartas-feiras, direccionadas aos estudantes universitários (cada apresentação não ultrapassa os 500 euros de orçamento).

Além disso, têm sido realizadas residências artísticas com o objectivo de apoiar jovens criadores que são convidados a desenvolver o seu trabalho durante um período de dois ou três meses, em que são apoiados a nível técnico e apresentam no final o seu projecto. “A aposta na jovem criação tem sido muito grande! (...) Temos onze assistentes de sala que estão formados por nós, que dão não só assistência à sala como a estas residências. Isto tem muita importância porque os nossos assistentes de sala não são um assistente qualquer”. No período analisado, 43% dos eventos foram projectos consagrados e 15% jovens projectos, em que a aposta recai essencialmente sobre a música (cf. Quadro 3 do Anexo 1).

Nos três primeiros anos de actividade, 68% do total de eventos foi seleccionado de entre um conjunto disponível (em que 74% são consagrados) e 19% resultou de produções do próprio teatro, mais concretamente ateliês, outro tipo de eventos, e já com menor expressividade espectáculos de dança e exposições, maioritariamente jovens projectos com repertório infantil e alternativo. Um quinto da actividade do teatro resulta de produção própria que tenta promover jovens criadores; os números teimam em dar ao apoio aos jovens criadores um tom empalidecido, contrariamente à ênfase colocada pela directora!

Têm sido realizadas co-produções com estruturas de criação de fora da cidade de Aveiro, como por exemplo com o Teatro Nacional S. João, mas essas co-produções têm sido sempre realizadas em rede com outros teatros como o Teatro Viriato de Viseu e o Teatro Municipal da Guarda. O contributo do Teatro Aveirense circunscreve-se a um investimento financeiro, não há participação na criação; o teatro fica, no entanto, com o

direito de apresentação daquele produto artístico, dentro dessa rede (as co-produções representam no período em análise 4,5% do total de eventos).

Através de um estudo realizado pelo Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, o público/espectador do Teatro Aveirense foi caracterizado como sendo maioritariamente feminino, na faixa etária entre os 30 e os 35 anos. No entanto, e na opinião da Directora Geral, tal deve-se ao facto de a maior parte dos inquéritos ter sido preenchida pelas mulheres e não pelos homens que as acompanhavam. Os resultados do estudo apontam para mulheres com uma formação média alta, mulheres essencialmente da cidade de Aveiro e da periferia. “Depois temos alguma expressão a nível das famílias, com os domingos dedicados à família em que vêm dois acompanhantes com as crianças”.

Os parceiros do teatro são a Academia de Saberes, a Associação Académica da Universidade de Aveiro, a Associação Cultural Mercado Negro, a Associação Cultural Segue-me à Capela, o Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, o Círculo Experimental de Teatro de Aveiro, o Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, d’Orfeu, Efémero - Companhia de Teatro de Aveiro, a Fundação Eng.º António Pascoal, a Oficina de Música de Aveiro, a Sociedade Musical de Santa Cecília, a Sociedade de Recreio Artístico e a União Desportiva Cultural e Recreativa do Silveiro (esta listagem é disponibilizada no site do teatro). “Esse é o esforço essencialmente da directora geral. (...) Eu tenho a facilidade de ser de cá, de conhecer muita gente, ter uma boa capacidade de gestão de relacionamento com o exterior e por isso fomento muito as parcerias, os protocolos com o tecido associativo, porque são agentes culturais locais e têm de ser valorizados, faço parcerias em que lhes dou benefícios como ofertas de bilhetes, acesso a colocarem links da sua programação cá, têm a possibilidade de apoio técnico do teatro se tiverem festivais – o que lhes eleva a qualidade daquilo que apresentam e dá-lhes outro mérito –, por vezes convido-os a fazerem o encerramento da actividade no Teatro Aveirense, tudo isto para que ao mesmo tempo que estão a interagir connosco também estão a fidelizar outros públicos”. Como se pode verificar pela descrição da Directora Geral, as parcerias resultam mais em actividades de acolhimento (8,3% do total de eventos apresentados) do que propriamente em co-produções.

Na vertente de apoio, existe o Clube dos Empresários que são os mecenas do teatro, todos da região: Diário de Aveiro, Love, empresa de cerâmica, Teka, Vulcano (tutores), vinhos Aliança, Extrusal, Audiodecor, Inovasis, CACIA, Lusavouga e Diatosta (amigos que apoiam com montantes inferiores aos tutores). “A ideia do Clube dos Empresários foi uma herança! (...) Fiz sempre questão de dizer: ‘isto é um projecto criado pelo outro director geral, que eu vou acarinhar para crescer’. E tem crescido! (...) Alguns deles dão mesmo por amizade, porque se identificam com a instituição, pela história da própria casa que tem 128 anos e é resultado da vontade da população de Aveiro, não vem de ninguém que se quis perpetuar, houve uma comunidade toda abrangente à qual estavam ligadas instituições mutualistas, misericórdias, museus, conventos e outros”.

O teatro foi caracterizado pela directora como “um reservatório de memórias que proporciona experiências memoráveis vividas por pessoas”, o teatro conseguiu tornar-se, na sua opinião, um ícone de referência na medida em que “espelha a cultura da cidade e reflecte afectos, memórias e carinho”.

O orçamento global do teatro é de 1.100.000 euros; 40% para manutenção, restauro, recursos humanos e pessoal, outros 40% para programação, em que 20% vem através do Apoio Sustentado à programação protocolado com a Direcção Geral das Artes do Ministério da Cultura e os outros 20% corresponde ao dinheiro dos mecenas, das vendas do merchandising, da renda da concessão do bar e dos alugueres dos espaços; os restantes 20% provêm das receitas. “Estas receitas ficam para a programação, portanto é capaz de ser mais de 40% para programação neste teatro, talvez 50% e os outros 50% para a gestão. O bolo da Câmara, 400 mil euros, é essencialmente para manutenção e gestão de recursos humanos. Todo o restante é canalizado para residências artísticas, formação, mobilidade, algum equipamento técnico”. Este é um dos poucos exemplos de equipamentos desta natureza em que o financiamento não é assegurado exclusivamente pela autarquia.

A linha de merchandising própria do teatro foi desenvolvida a partir do convite a um estilista de Aveiro, com quem foi realizada a 1ª mostra do TA Fashion, apresentação de jovens estilistas. “Fizemos uma introdução da evolução da moda com a Dra. Madalena Vaz Teixeira, na altura directora do Museu Nacional do Traje, foi quem me iniciou nos museus e a quem fiz uma homenagem ao trazê-la cá. Seguiu-se a passagem

de modelos, em que introduzimos a música das fanfarras. Houve realmente uma mudança no conceito de desfile de moda. E assim lançámos o Celsus que ganhou o prémio das Recicláveis e já esteve exposto na Grécia e em Itália”. A linha de merchandising passa por peças de vestuário realizadas a partir das telas de pano que divulgam as actividades do teatro.

Também existe uma linha de Tea Pots com o logótipo do teatro, a Home Fashion, que é realizada em parceria com uma fábrica de cerâmica; encontra-se à venda junto da bilheteira do teatro.

As receitas do teatro têm vindo a aumentar através do montante da bilheteira, “chegámos a fazer quase 200 mil euros em entradas, é muito bom!”<sup>128</sup>. Houve um esforço em reduzir despesas correntes, nomeadamente nos consumos de água; também houve redução nos recursos humanos, de 21 passaram a 15 pessoas fixas, o que significou uma redução de despesas na ordem dos 10 a 12%.

Em termos de avaliação da actividade desenvolvida, a directora salientou um objectivo de programação que não tinha sido referido anteriormente, “há um que me continua a angustiar, é o facto de o teatro não ser uma entidade que tenha conseguido passar fronteiras, ainda é fechada em si mesma, gostaria que fosse muito mais reconhecido, ouvido e vivido pelas entidades além do nosso território local ou regional. Essa internacionalização podia transformar o teatro numa plataforma mais aberta ao exterior, ter redes de contacto exteriores que transformassem o teatro numa plataforma de passagem das linhas de criação artística; gostaria que houvesse cabeças de série internacionais, além das nacionais”<sup>129</sup>. Maria da Luz Nolasco queixou-se da falta de programação em rede com outros teatros, que a existir aumentaria a percentagem de artistas internacionais. “O que falta é maior proximidade entre os programadores, estarem mais próximos entre si. Para isso acontecer só depende da iniciativa de cada um”.

---

<sup>128</sup> O montante da bilheteira aumentou com o aumento do número de sessões por evento, “é uma forma de gestão e de equilíbrio financeiro, se conseguirmos fazer com que um espectáculo seja visto pelo maior número de pessoas, todos os custos inerentes a ele acabam por compensar. Por exemplo: fazer para as escolas na sexta, para o grande público no sábado e matiné no domingo, assim rentabiliza-se pois são públicos diferentes. No domingo, já cá não ficam, vão depois da matiné. Já que tínhamos que pagar a vinda na véspera, se pudermos fazer um espectáculo para as escolas, tanto melhor”.

<sup>129</sup> Efectivamente nos anos em análise a percentagem de eventos internacionais foi de 13%.

Neste âmbito, o Teatro Aveirense encontra-se envolvido numa série de projectos: em parceria com outros municípios da Ria, candidatou-se, através do QREN<sup>130</sup>, à criação de uma rede que pretende unir agentes culturais com projectos comuns a nível de programação, o SIRA (Sistema Integrado dos Municípios da Ria). As propostas variam de município para município, nuns é apresentado o espectáculo final, noutros são realizados ateliês que incluem uma apresentação ou ainda espectáculos ao ar livre.

O Teatro participa ainda em mais dois projectos QREN, um com o Teatro de Almada, que é quem lidera, com o Theatro Circo de Braga, o Teatro Municipal de Faro e o Cineteatro Constantino Nery de Matosinhos; é o Acto 5, um projecto de programação para 2010 e 2011. Outro com a região centro, com o Teatro Gil Vicente de Coimbra, o Teatro Virgínia de Torres Novas e “com outro que ainda não sei, somos quatro”. Como se pode verificar a dinâmica das redes existe e é promovida quer nacional quer comunitariamente mas descuidando a rede que deu origem à reformulação ou criação de novos equipamentos, a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros. O Teatro Aveirense depende parcialmente do apoio do Ministério da Cultura, situação invulgar no panorama nacional, como vamos ter oportunidade de constatar à medida que os outros equipamentos forem apresentados.

### 3. 2. Pax Julia, Teatro Municipal de Beja

O Pax Julia, Teatro Municipal de Beja, reabriu no dia 17 de Junho de 2005, após obras de remodelação, que consistiram em recuperar a fachada e o telhado, bem como o interior da sala principal, e a aquisição de equipamento de projecção de filmes, som e iluminação. O espaço passou a dispor de um Auditório com 620 lugares (400 na plateia e 220 no primeiro balcão), uma Sala Estúdio com 150 lugares, uma Cafetaria para espectáculos de reduzida dimensão e um Foyer para exposições.

---

<sup>130</sup> O QREN é o Quadro de Referência Estratégico Nacional que constitui o enquadramento para a aplicação da política comunitária de coesão económica e social em Portugal no período 2007-2013 e vem na sequência do terminus do QCA III – Quadro Comunitário de Apoio 2000-2006. O QREN foi lançado pelo Ministério da Cultura para incentivar a programação cultural em rede a nível nacional. Como afirma, Mark Deputter, director artístico do Teatro Municipal Maria Matos, “só recentemente o Ministério da Cultura começou a elaborar um pensamento estratégico sobre o desenvolvimento da rede de recintos culturais” (Deputter, 2009: 24).

Inaugurado no dia 19 de Dezembro de 1928, o Pax Julia começou por funcionar como sala de espectáculos, dedicando-se depois exclusivamente ao cinema. Fechado desde o final da década de 80, quando era propriedade da Lusomundo, foi, em 1997, adquirido pela Câmara Municipal de Beja por 560 mil euros, através do Programa Operacional Regional do Alentejo (PORA), no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio. Além do edifício do antigo cinema, a Câmara adquiriu o prédio contíguo que foi integrado no projecto e onde estão localizados a Sala Estúdio, os camarins e os escritórios. A primeira fase das obras de remodelação (fachada e telhado) começou em 2001 e foi financiada através de um contrato programa, no valor de um milhão de euros, entre a autarquia e o Ministério da Cultura, no âmbito do programa nacional para a remodelação de teatros e cineteatros. A segunda fase da recuperação do edifício (interior) foi financiada pelo Programa Operacional Regional do Alentejo, no valor aproximado de 1,3 milhões de euros. A aquisição de equipamento técnico foi feita através do Programa Operacional da Cultura (POC), por 1,9 milhões (total de 4,2 milhões de euros).

A equipa do teatro é constituída por um conjunto de pessoas que está integrado na Divisão de Cultura e Desporto do Departamento Sociocultural da Câmara Municipal de Beja, que partilha a sua actividade neste equipamento municipal com o desenvolvimento de outros programas de acção e animação cultural da responsabilidade do município<sup>131</sup>. José Filipe Murteira é Director do Departamento Sociocultural e acumula essa função com a direcção e programação do teatro (“40% do meu trabalho é dedicado ao teatro e 60% à Câmara”<sup>132</sup>), Carmen Santos é técnica superior e tem como funções a coordenação da produção, Rui Revez é assistente técnico e assegura a produção, Luís Beco é o coordenador técnico e luminotécnico, Mário Ceia é sonoplasta, Carlos Gertrudes é o assistente operacional responsável pelo palco e projecção, Telma Martelo é assistente técnico, responsável pelo secretariado e gestão da bilheteira, Luísa Costa e Ricardo Isabel são os assistentes operacionais responsáveis pela recepção e

---

<sup>131</sup> Como José Filipe Murteira, director do teatro, afirmou na entrevista realizada no dia 25 de Setembro de 2009, “neste momento, temos 10 pessoas a trabalhar no teatro, que não estão a tempo inteiro, porque também trabalham para o Departamento Sociocultural; as de produção e as da técnica trabalham às vezes quase para toda a Câmara. Digamos que a tempo inteiro só temos a senhora da limpeza”.

<sup>132</sup> Professor de profissão, licenciado em História e Pós-Graduado em Gestão Cultural, começou a trabalhar na Câmara em 1997, altura em que foi recrutado por convite. Encontra-se desde então em comissão de serviço como dirigente autárquico que termina em 2010. Para assumir a direcção do departamento, e como estava destacado teve de se sujeitar a concurso. A lei entretanto mudou e actualmente essa passagem é realizada por avaliação curricular e entrevista.

bilheteira e Inácia Rodrigues é a assistente operacional responsável pela higiene e limpeza.

Apesar de se tratar da remodelação de um espaço já existente, as pessoas da cidade acolheram bem o novo projecto, pelo menos essa é a opinião de José Filipe Murteira, responsável pela programação do teatro. “As pessoas ainda reconhecem no teatro o Pax Julia de há 50 ou 60 anos atrás, não houve um divórcio entre o teatro novo e o teatro velho. É evidente que muitas das pessoas ainda tinham na memória e esperavam que iria ser um cineteatro, que em primeiro lugar estava o cinema e em segundo lugar estariam as outras actividades. Porque durante muitos anos, o teatro funcionou como sala de cinema e tinha sessões com mil e trezentas pessoas, que era a capacidade na altura. Actualmente continua a ter cinema mas é uma actividade complementar”.

As áreas predominantes em termos de programação foram, nos três primeiros anos de actividade, cinema (45% do total de eventos apresentados), música (21%, espectáculos com repertórios maioritários étnico, clássico e popular), teatro (19%, projectos com repertório maioritariamente popular), dança (5%, espectáculos com repertórios clássico, alternativo ou étnico), ateliês (foram realizados cinco, destinados a adultos; um deles foi assegurado por uma entidade de Lisboa, dois foram da responsabilidade do teatro e os outros dois da responsabilidade da Arte Pública, companhia de teatro local, em que o teatro se limita a acolhê-los no seu espaço) e três exposições (cf. Quadro 1 do Anexo 2); tentando-se manter uma programação regular, conseguida, na opinião do director, com a conjugação de propostas locais com propostas do exterior, principalmente no caso do teatro e da dança. “O teatro e a dança são áreas ainda muito por explorar porque é muito fácil encher o Pax Julia com teatro mais comercial porque, por exemplo, tem o actor conhecido das telenovelas, é mais difícil ter 150 ou 200 pessoas com companhias de teatro menos comercial. O mesmo acontece na dança. Na música já não é tão difícil, porque felizmente temos bons projectos que conseguem trazer muita gente” (não foi possível confirmar estes dados na medida em que não foram fornecidas informações sobre o número de espectadores e respectiva ocupação das salas).

Como só existe uma sala de cinema na cidade que apresenta um filme por semana e sendo o Auditório do teatro uma sala com tão grande capacidade, a direcção



optou por “complementar a oferta comercial que o único cinema que existe não tem. (...) Daí que a nossa lógica de programação é, à terça-feira, cinema mais alternativo, europeu, americano independente e à sexta-feira, cinema mais comercial, de qualidade. Depois há outras situações que acontecem com alguma frequência que é: se temos um espectáculo ao sábado, nomeadamente espectáculos de dança, teatro ou música, precisamos do dia anterior para a montagem e impede-nos de ter cinema à sexta. (...) Basicamente, a programação assenta no cinema; o que tentamos é ter regularidade na programação. Num mês com 30 dias, por vezes temos cerca de 20 a 22 dias com actividade. Pode ser um grande espectáculo no sábado, mas pode também ser um espectáculo de uma companhia local que esteja durante três ou quatro dias. Pode ser um espectáculo do Conservatório, os miúdos estão lá uma semana a ensaiar, fazem um ensaio aberto para as escolas do concelho e depois fazem um aberto ao público. Depois tentamos apresentar espectáculos de produção das entidades locais. Outros de companhias que estão em digressão”.

Na opinião de José Filipe Murteira, os objectivos de um teatro municipal são “assim como de outros equipamentos culturais: bibliotecas e museus, a promoção cultural dos habitantes do concelho e da região. Sendo Beja a capital do distrito, o Pax Julia acaba por ser um teatro regional, embora não se assuma muito isso”. O director critica o facto de, apesar de Beja ser a capital do distrito, isso não se reflectir no orçamento da Câmara, já que o orçamento é estipulado em função do número de habitantes que no caso do concelho de Beja são 35 mil e o orçamento corresponde a esse número. “O facto de ter serviços militares, ensino superior e outros serviços não se reflecte no orçamento da Câmara. Mas de qualquer maneira, Beja ainda consegue ter alguns meios que outros municípios à volta não têm, consegue ter uma programação e uma actividade regular. E para além da população de Beja, pretende também abranger municípios que estão apenas a 20 ou 30Km de distância” (mais uma vez, não foi possível confirmar estes dados por não existir nenhum estudo sobre o perfil do público).

Outro dos objectivos é “permitir o acesso, a fruição de produtos culturais, espectáculos de qualidade, bem como proporcionar aos agentes culturais locais, associações entre outros, a possibilidade de apresentar os seus trabalhos; (...) esse é um dos objectivos, o de tornar o Pax Julia aberto à comunidade. Não pode ser só de dentro para fora, tem que vir também trabalho de fora para dentro!”. Apesar de existirem

outros espaços na cidade (a Casa da Cultura, o espaço próprio da Arte Pública, a Associação de Artes Performativas de Beja), algumas entidades apresentam as suas iniciativas no teatro (o Conservatório Regional do Baixo Alentejo, o Grupo de Teatro Jodicus, que organiza com a Câmara a Bienal de Teatro para a Infância e Juventude, a Associação Cultural Zootrópio, que também em conjunto com a Câmara organiza o Animatu, o Festival Internacional de Cinema de Animação Digital, o Coro de Câmara de Beja, que promove a Semana de Música para o Natal), iniciativas que já contavam com o apoio da Câmara antes da reabertura do teatro. “O que temos feito é transformar o apoio meramente financeiro em parceria, por exemplo, se temos um espectáculo na Semana de Música para o Natal, propomos ao Coro de Câmara que integre esse espectáculo na programação deles, porque não vale a pena estarmos a financiar a iniciativa e eles depois irem contratar outro artista qualquer para fazer um espectáculo dois ou três dias antes ou depois. No Festival de Teatro vai ser a mesma coisa, temos espectáculos ao abrigo do Território Artes do programa da Direcção Geral das Artes<sup>133</sup>, propomos ao grupo de teatro e integram-se na programação”.

Outras entidades como a CERCÍ Beja, o Centro de Paralisia Cerebral e o Inatel realizam no espaço do teatro por exemplo espectáculos para angariação de fundos, trata-se de eventos em situação de acolhimento (18% do total de eventos apresentados, que contrastam com 72% de eventos seleccionados devido à enorme percentagem de sessões de cinema; cf. Quadro 9 do Anexo 2).

9% do total de actividades desenvolvidas foi co-produções, na maior parte com estruturas de criação locais e regionais (Arte Pública, Coro de Câmara de Beja, Lendias d’Encantar e Cooperativa Proletário Alentejano) que resultam maioritariamente em espectáculos de música com repertórios popular e étnico.

José Filipe Murteira salienta que a presença na programação das duas companhias de teatro locais, a Arte Pública e o Lendias de Encantar, não tem sido maior porque a relação é difícil, “há uma relação muito complicada que eu não queria

---

<sup>133</sup> O Programa Território Artes é um programa de descentralização das artes e promoção de públicos, desenvolvido pela Direcção-Geral das Artes do Ministério da Cultura desde o último trimestre de 2006 (veio substituir o anterior Programa de Difusão das Artes do Espectáculo do então Instituto Português das Artes do Espectáculo). Todos os anos, os municípios interessados efectuem o agendamento de espectáculos, ateliês e exposições, escolhidos a partir das cerca de 913 produções artísticas disponíveis para circulação (número válido para o ano 2009) e registadas na Bolsa de Produções do Território Artes. O montante financeiro disponibilizado pela Direcção-Geral das Artes para 2009 foi de 500.000 euros. Este montante destina-se a co-financiar a realização de actividades culturais desenvolvidas pelos municípios, possibilitando-lhes reduções de até 50% dos cachets das actividades agendadas.

aprofundar uma vez que estou envolvido nisso (...) não é propriamente por faltar apoio. As companhias durante alguns anos estiveram no Pax Julia, faziam as suas propostas, por vezes até prejudicando um pouco a programação. Mas é uma relação muito difícil!”. Como bom exemplo de relacionamento, o programador salienta a Homlet, a Companhia de Teatro da Capricho, uma sociedade filarmónica local que criou uma secção de teatro “que faz um trabalho excelente e que apresenta espectáculos no Pax Julia para a infância e juventude”.

As parcerias com estruturas de criação de fora da cidade são praticamente inexistentes, com a excepção da Companhia de Dança de Évora com a qual houve uma colaboração até 2006, por ocasião do Festival Internacional de Dança – Dançar a Cidade.

Em termos de lógica de programação, há actividades que são regulares: o Animatu, o Festival Internacional de Cinema de Animação Digital tem acontecido todos os anos, “o Festival de Banda Desenhada é uma iniciativa do sector da cultura do município que tem algumas actividades no teatro, como tem na biblioteca, mas a base é na Casa da Cultura. Depois temos o Festival Injazz, Jazz em Português que é uma parceria com uma produtora, é um festival a nível nacional. Em vez de fazermos espectáculos de jazz de forma desgarrada - até porque aqui não há assim tanto público - juntamo-nos a eles e até em termos de divulgação, é mais fácil estarmos enquadrados. O Pulsar é um Ciclo de Criação e Experimentação de uma companhia de teatro local, a Arte Pública, que propuseram e apresentaram durante determinados períodos. Temos ainda eventos regulares como a Semana de Música para o Natal. Depois o que existe é a tal regularidade de que há pouco falava. Tentamos trazer uma companhia de dança e de teatro por mês e aí como temos muita oferta é uma questão de escolher”. Na perspectiva do director, a oferta de espectáculos nestas áreas é superior à procura, tenta apresentar um espectáculo de dança e de teatro por mês, o que quer dizer que anualmente são apresentados dez espectáculos de cada um destes tipos de evento (uma vez que o Pax Julia funciona dez meses por ano, interrompe de 15 de Julho a 15 de Setembro); ao tentar apresentar o que existe no panorama nacional faz com que a mesma companhia apresente um espectáculo num ano e só volte ao teatro anos depois.

Analisando os eventos apresentados, constata-se que o número de espectáculos de teatro é muito maior do que o de dança (91 contra 22), o que contraria o depoimento

do director em que se fica com a sensação de que seriam áreas tratadas de forma semelhante.

Reflectindo sobre os critérios adoptados na selecção dos eventos, José Filipe Murteira afirma que “acaba por ser uma programação de compromisso porque temos que pensar que este teatro é para toda a população. Tentamos fazer espectáculos ao sábado à tarde uma vez por mês para as faixas etárias mais idosas, para a população das freguesias rurais; são projectos às vezes de grupos aqui da região, com preços praticamente simbólicos”. O grau de internacionalização dos eventos não é um critério em mente (apenas 6% do total de eventos apresentados é internacional), porque “infelizmente não temos orçamento para espectáculos internacionais. A candidatura ao QREN, como há hipótese de financiamento e de trabalho em rede, pode possibilitar que os custos sejam mais baixos, mas neste momento não temos. Tento, penso que é esse o papel do programador, estar informado sobre aquilo que se passa no meio artístico. Gostava de assistir com mais regularidade a espectáculos de companhias para os quais somos convidados, mas isso é impossível. Para isso existe a informação e a crítica pois penso que um programador de um teatro acima de tudo tem de estar informado e depois fazer as suas opções que não são para ele mas para o público”.

No Pax Julia, não existe Serviço Educativo. “Esse é um problema que já há algum tempo estamos a discutir na autarquia, porque é evidente que é importante haver um Serviço Educativo, mas começamos logo com um problema que é a falta de instalações próprias no teatro. (...) Neste momento respondemos mais a solicitações, do que ter uma actividade com regularidade. (...) A pessoa do Serviço Educativo, o Gonçalo Mendes, ainda por cima está na Divisão de Educação da Câmara (na equipa do teatro não há ninguém com esta função). O objectivo de ter essa pessoa é que ela fizesse a ligação com as escolas, mas estamos a ter cada vez mais dificuldade em que as escolas participem, porque estão com grandes problemas e também há alguma desmotivação por parte dos professores. Aqui há alguns anos era mais fácil. Neste momento, o que está a ser equacionado é fazermos um Serviço Educativo dentro do Departamento Sociocultural, que seja comum e transversal a todos os equipamentos, não temos um sistema educativo em quantidade que nos permita ter muita oferta, até porque depois podemos não ter a resposta pretendida por parte das escolas já que elas têm os seus trabalhos”.

A actividade desenvolvida tem-se destinado maioritariamente aos alunos das escolas; esta opção pode ser questionada: sabendo que o Alentejo se caracteriza por uma população envelhecida, faria todo o sentido desenvolver acções especificamente junto do público sénior da cidade e da região e não apenas “espectáculos ao sábado à tarde uma vez por mês para as faixas etárias mais idosas, para a população das freguesias rurais”.

Dos eventos apresentados (excluindo os filmes), 5,5% tem um repertório infantil, tratando-se maioritariamente de espectáculos de teatro de companhias de Beja. É de salientar que dos filmes apresentados (45% do total de eventos), 13% tem também um repertório infantil, o que quer dizer que é maior a percentagem de filmes destinados ao público infantil e juvenil do que a percentagem de outro tipo de eventos. Do total, 20% dos eventos foi apresentado de dia e trata-se essencialmente de filmes, espectáculos de teatro e música com repertório infantil.

Se atendermos a que um dos objectivos definidos para o teatro era precisamente a promoção cultural dos habitantes da cidade e da região, podemos questionar como é que essa promoção se consegue quando a aposta na infância e juventude tem estas características, em que nem sequer um ateliê é desenvolvido tentando envolver este público (os cinco ateliês foram destinados a adultos).

O perfil do público é “muito heterogéneo, basicamente temos o público infanto-juvenil, depois depende, se são espectáculos mais populares, há público mais heterogéneo. Mas é curioso que temos um público já fiel a determinados tipos de espectáculos e que vão ver teatro, música ou dança. (...) Trata-se de pessoas na ordem dos 40 anos, classe média, entre outros” (não foi possível confirmar estes dados por falta de informação). A sensação que fica é que a programação vai no sentido de oferecer a esse público o que se entende que quer ver, mais do que captar novos públicos.

“Não temos nada para o superior, até porque existe uma relação muito difícil com o ensino superior. Nós já temos feito espectáculos num diálogo muito grande com as associações de estudantes das quatro escolas do ensino superior, que até têm uma actividade interessante aqui em Beja. Eles organizam uma actividade na Escola Superior de Educação e, no decorrer dessa semana, o que fazemos é um espectáculo no Pax Julia, com os descontos habituais e depois eles não aparecem, é um problema! Se formos ver

os públicos do teatro, os professores do ensino superior também não participam. Temos cursos de animação sociocultural, de educação e multimédia, mas eles não aparecem!”.

A dificuldade em cativar mais público na cidade e na região para a oferta cultural disponibilizada pelo teatro foi acentuada não só em relação ao público universitário, mas também em relação aos quadros médios superiores. “Há poucos dias, o presidente da empresa que está a construir o aeroporto de Beja dizia que Beja tem de ter condições - creches, escolas - para acolher os técnicos especializados que o aeroporto vai trazer, assim como actividades culturais. O problema é: esses técnicos são quadros médios superiores que já existem em Beja. Beja é uma cidade de serviços e tem muitos médicos, muitos professores do ensino superior, secundário, etc., tem a empresa do Alqueva com muitos técnicos, tem um consumo interessante de jornais de referência, como o Expresso e o Público. Mas depois essas pessoas não frequentam o teatro! É uma realidade! O senhor dizia que temos de ter actividades culturais, nós já temos actividades culturais. (...) No Sábado vamos ter um espectáculo e as pessoas perguntam logo, ‘é dia de futebol?’ Nós há uns anos falávamos da concorrência da televisão, mas agora há a internet, cada vez há mais solicitações!”.

Se atendermos ao facto de o tipo de evento com maior número de ocorrências na programação do teatro ao longo dos três primeiros anos de actividade ter sido a apresentação de filmes, pode estar justificada a dificuldade em atrair a população ao espaço do Pax Julia, o que vem também contrariar outro dos objectivos definidos, o de permitir o acesso a produtos culturais de qualidade. Não querendo pôr em causa a selecção feita em termos de produtos fílmicos, parece óbvio que a promoção cultural dos habitantes não se faz só através da fruição de filmes; outros tipos de eventos, como música, teatro e dança, para só referir os centrais, têm merecido por parte do programador menor atenção (cf. Quadro 1 do Anexo 2).

Outro aspecto relevante prende-se com o grau de consagração dos projectos apresentados, a aposta recai claramente em projectos consagrados ou em projectos reconhecidos pela antiguidade, pouco espaço é deixado aos jovens projectos (cf. Quadro 3 do Anexo 2). O papel do teatro tem-se circunscrito a apresentar projectos seleccionados cuja consagração é entendida como um factor que facilita a adesão do público, no entanto, não tem existido uma correlação positiva entre o grau de

consagração e a afluência aos eventos, uma vez que a média de espectadores por sessão é de 126 pessoas, numa sala com capacidade para 620 lugares.

O Pax Julia candidatou-se conjuntamente com os teatros de Setúbal, Portalegre e Faro ao QREN, “curiosamente, o desafio foi lançado por Setúbal e o objectivo era ter quatro teatros. Durante a candidatura tivemos propostas para integrar redes com outros teatros, mas a opção foi não, porque são quatro capitais de distrito e têm um peso político/institucional mais forte. Além disso, cada teatro podia fazer até três candidaturas. Nós fizemos duas, foi essa e outra com seis municípios do distrito, não sei se vai ser aprovada porque são municípios que têm teatros pequeninos com poucas condições e às vezes não estão licenciados pela IGAC, que é uma das condições. O nosso foi licenciado há pouco tempo, andámos quatro anos até conseguir isso, foi um passo importante. Já temos o alvará!”.

Estas candidaturas ao QREN marcam o início do trabalho em rede, 10 anos volvidos sobre a proposta do então Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho. “Hoje em dia uma questão que tenho colocado em várias reuniões a ministros e directores gerais, é porque é que o próprio Ministério da Cultura não apoia a programação dos teatros? Falo nisto há vários anos e nem toda a gente se queixava, ultimamente é que começaram a queixar-se. Há uns anos tive uma reunião em Almada em que vários directores de teatro defendiam que a Câmara é que tinha que ter orçamento para isso!

Se há orçamento geral do Estado, se o orçamento do Ministério da Cultura financia os Teatros Nacionais, o Teatro S. Carlos, o Centro Cultural de Belém, a Casa da Música e fica-se por aí, então os cidadãos de Lisboa e do Porto são mais do que o resto?”.

O orçamento do Pax Julia destina-se a cobrir os vencimentos das pessoas que trabalham no teatro (estes valores não são contabilizados autonomamente, porque essas pessoas acumulam funções dentro do Departamento Sociocultural), as despesas de manutenção (que também não são calculadas autonomamente) e a verba para a programação, que são cerca de 200 mil euros por ano, assegurada pela Câmara (é este o único valor estimado autonomamente).

O teatro é patrocinado pela Cooperativa Proletário Alentejano, uma cooperativa de consumo que anualmente dá 10 mil euros ao assegurar um rodapé com a programação em três jornais locais (Diário do Alentejo, Correio Alentejo e Alentejo

Popular). “Não há mecenas. Os mecenas nacionais só investem em companhias nacionais. Há aluguer da sala mas pontualmente, no entanto, 90% das cedências são gratuitas, o Conservatório não paga, o Coro também não. Já tivemos uma passagem de modelos, um congresso médico e aí pagam”. A receita anual do teatro diz respeito à receita da bilheteira e aos alugueres da sala, e ronda os 20 mil euros, este valor reverte para a Câmara e em nada interfere no orçamento do teatro.

A política de comunicação está praticamente circunscrita à divulgação assegurada pelo gabinete de informação da Câmara Municipal de Beja: “já tivemos uma agenda mensal com 16 páginas, durante 6 ou 7 anos, que era produzida pelo Departamento Sociocultural, onde eu era o coordenador. Depois quando o teatro abriu, começámos por fazer um encarte na agenda (realizado até Fevereiro de 2007), só que tínhamos uma pessoa a tempo inteiro que fazia isso e muitas outras coisas, às tantas não conseguiu fazer tudo. A decisão política foi suspender a agenda cultural e transformá-la numa agenda municipal, que abrange além da cultura, o desporto e outras áreas. A opção para o teatro é ter páginas próprias na agenda mas também um postal mensal; editamos cerca de 5.000 exemplares desse postal, dos quais 2.000 vão pelo correio para uma mailing list previamente elaborada; maioritariamente são endereços da cidade, alguns são do distrito. Esse postal é meramente informativo, as sinopses vêm na agenda. Por e-mail, já enviámos uma newsletter. Como estamos numa fase de reestruturação, estamos a pensar retomá-la. Semanalmente há um conjunto de pessoas que recebe a programação por sms. A mensagem informa sobre a programação de quinta a quarta-feira. É enviada para quem quer, sem custos, porque temos uma parceria com a TMN”. A divulgação é completada com flyers, lonas no exterior do teatro, cartazes, mupis na cidade com o programa mensal; o site esteve disponível desde a reabertura do teatro, mas como a empresa responsável fechou, optou-se por cancelar esse projecto; há neste momento a promessa de novo site alojado no servidor da própria Câmara; foi entretanto criado um blogue “para dar alguma informação” (disponível em [www.paxjulateatromunicipal.blogspot.com](http://www.paxjulateatromunicipal.blogspot.com)).

As relações com a comunicação social resultam mais da iniciativa do próprio teatro do que o contrário “e de preferência com um formato já definido, tudo: a fotografia, o texto. Com a imprensa nacional não há ligação, normalmente ignora! Só em casos muitos específicos, como no Festival de Banda Desenhada ou no Festival de



Cinema, é que há uma comunicação especializada, há críticos, mas de um modo geral, não há. O que fazemos é enviar com regularidade a informação, umas vezes sai, outras não. Os órgãos de comunicação locais: jornais, rádios e até televisão vão por vezes aos espectáculos mas não fazem críticas. Nós enviamos convites, mas nem sempre aparecem. Curiosamente, a televisão pela internet é bastante assídua, está a fazer um bom trabalho, mas se calhar não é muito vista!”.

Perante a solicitação de realizar o balanço da actividade desenvolvida, o director sustenta que “não nos podemos queixar muito, podemos queixar-nos que gostaríamos de ter mais, mas ter em média por ano 30 mil pessoas nas actividades do teatro não é mau. (...) A avaliação que fazemos é que as pessoas podem não vir porque não estão motivadas, não têm dinheiro, apesar de os preços não serem muito elevados (em 75% dos espectáculos, os bilhetes foram de valor inferior a 10€), mas quando falamos com elas há um sentimento muito positivo em relação ao Pax Julia, sentem-se bem quando entram. O espaço é acolhedor, está bem conservado. Sentimos que as pessoas dizem: ‘Eu não vou, mas há lá qualquer coisa que mexe’. Gostávamos de ter mais do que esses 30 mil espectadores por ano mas ainda assim é um número significativo e as pessoas consideram que o Pax Julia está a prestar um bom serviço, o que é motivador! Seria muito diferente se abrisse só de 15 em 15 dias para fazer isto ou aquilo!”. A referência aos 30.000 espectadores por ano não foi confirmada pelos dados fornecidos pelo próprio teatro, na medida em que feita a média de espectadores nos três primeiros anos de actividade, o resultado é 25.000 e não 30.000 como referido pelo director.

A avaliação da actividade é “positiva, sem dúvida! Não é só o meu balanço; há várias coisas, falo por mim, pelas pessoas que trabalham no teatro e também pelos autarcas, achamos que o trabalho que está a ser desenvolvido e o próprio facto do teatro estar a funcionar é um factor que contribui para a auto-estima da população. Além disso, conseguimos criar uma equipa de trabalho que é mais do que só um conjunto de funcionários da Câmara, são pessoas que não têm horas de trabalho, dedicadas, profissionais, jovens. Até criámos uma relação de amizade e isso é interessante!”, não deixa de ser interessante o facto de o responsável no momento de fazer o balanço elogiar a equipa mais do que propriamente avaliar o contributo do equipamento para a promoção cultural dos 25.000 espectadores que por lá passam.

A identidade do teatro foi caracterizada como “reconhecido, tem uma identidade própria e tem um peso histórico na cidade! O teatro tem provado - sendo um equipamento municipal da administração pública que às vezes é tão mal tratada - que é possível mesmo numa cidade pequena como Beja fazer um trabalho profissional e as pessoas que vão assistir a um espectáculo em Beja - contrariando a ideia de que na província é tudo amador - vêem um espectáculo que é, nem mais nem menos, o espectáculo que passa em qualquer outra sala do país, a nível técnico, de acolhimento/recepção. Nesse aspecto além do teatro ser reconhecido, é uma prova de que é possível fazer coisas bem-feitas, profissionais, e que as pessoas não estão ali só para ganhar o ordenado ao fim do mês. Portanto, 1º o reconhecimento do papel do teatro na cidade, 2º o reconhecimento do trabalho profissional que aí se faz e 3º penso que tudo isto resulta no aumento da auto-estima da população!”, população a quem é solicitado que assista a sessões de cinema e a espectáculos de música e de teatro, não promovendo outros tipos de dinâmica!

### 3. 3. Theatro Circo em Braga

Em 1906, um grupo de bracarenses liderou uma comissão que tinha por missão constituir uma Sociedade Anónima que projectaria o Theatro Circo. Nessa data, Braga possuía apenas o Teatro São Geraldo, vindo assim o Theatro Circo satisfazer as necessidades da cidade, que assistia a um grande desenvolvimento teatral, como o resto do país. Com a construção do Theatro Circo, o edifício do Teatro São Geraldo foi vendido ao Banco de Portugal, que aí construiria mais tarde a sua delegação.

O Theatro Circo foi construído em parte do espaço anteriormente ocupado pelo Convento dos Remédios. As obras iniciaram em 1911 e terminaram três anos mais tarde. A Sala Principal, de estilo italiano e com capacidade para 1500 pessoas, estava organizada em taburnos ou tablados para uma fácil adaptação entre os vários tipos de espectáculo. Dada a sua dimensão e arquitectura foi considerado um dos maiores e mais belos teatros de Portugal.

A inauguração aconteceu a 15 de Abril de 1915 pela companhia do Éden Teatro de Lisboa com a peça A Rainha das Rosas de Leoncavallo. Entre 1918 e 1925, o

Theatro Circo foi gerido pelo Teatro Sá da Bandeira e foram apresentados grandes espectáculos, como as óperas *Madame Butterfly* de Puccini e *Aida* de Verdi e algumas revelações artísticas locais, com as estreias do *Orfeão* e da Orquestra Sinfónica, ambos de Braga. Durante a década de vinte foi criado o Salão Nobre.

Na década de trinta, ao teatro, à revista, ao circo, ao cinema mudo e à música junta-se o cinema sonoro. Esta renovada arte marca um ponto de viragem no Theatro Circo. As exhibições de filmes de Charlie Chaplin, de Rudolfo Valentino ou de filmes nacionais como *Minha Noite de Núpcias* provocaram o declínio das então artes tradicionais. No ano de 1933, o Theatro Circo e o Cinema São Geraldo mudam de gerência, que é entregue a José Luís da Costa do Teatro Garrett da Póvoa de Varzim.

Durante a ditadura do Estado Novo, além dos espectáculos censurados pelo Estado, o teatro foi utilizado como palco de campanha e acções de propaganda. De salientar o dia 1 de Junho de 1958, quando os espectadores foram convidados a assistir na varanda do Salão Nobre à enorme violência exercida pela polícia sobre o povo adepto da Oposição Democrática liderada pelo General Humberto Delgado.

Após o 25 de Abril de 1974, com o fim da censura, as peças teatrais convergem todas para o tema central da liberdade. No entanto, a abertura de novas salas de cinema na cidade e a generalização da televisão nos lares portugueses provocam o declínio económico do Theatro Circo. Na tentativa de recuperar alguma rentabilidade, foi vendido o Café Bristol (café situado na esquina do edifício) a uma instituição bancária, que aí instalou uma agência. E em 1986, o teatro passou a acolher, como estrutura de criação residente, a Companhia de Teatro de Braga, ao abrigo de um protocolo com a Autarquia.

Em 1988, a Câmara Municipal de Braga adquire o Theatro Circo.

No final da década de noventa, a Câmara Municipal de Braga e o Ministério da Cultura, através do Plano Operacional da Cultura, traçaram um plano de remodelação do edifício (o projecto foi da autoria de Sérgio Borges, arquitecto da Câmara Municipal de Braga), que incidiu na recuperação da traça original (exteriores e interiores) e na requalificação do Salão Nobre (com capacidade para 200 pessoas), do Foyer e da Sala Principal (899 lugares sentados) com um custo total de 25 milhões de euros.

Foram criadas duas novas salas: o Pequeno Auditório na cave (236 lugares sentados) e a Sala de Ensaios; uma zona museológica, uma livraria de artes, um restaurante, um café-concerto e bares, os camarins e as áreas administrativas. A Sala Principal está dotada com um sistema de luz e som integralmente digital para todo o tipo de artes realizadas em salas de espectáculos, tais como teatro, dança, música, cinema, ópera, entre outros ([www.theatrocirco.com/theatro/historia.php](http://www.theatrocirco.com/theatro/historia.php) consultado em 08-01-2010).

A reabertura deu-se no dia 27 de Outubro de 2006, com um concerto da Orquestra Sinfónica Nacional Checa.

A missão do teatro é gerir e realizar actividades culturais “de acordo com os princípios de interesse público e as orientações da Câmara Municipal de Braga para a programação anual do Theatro” in Artigo 3º dos Estatutos do Theatro Circo.

Os objectivos passam por “assumir-se como estrutura apta a impor uma prática atempada, ágil e profissionalizada, nas vertentes da programação, informação e formação; (...) potenciar o equipamento através de dinâmicas conducentes ao seu reconhecimento no panorama cultural nacional e europeu; (...) como equipamento ao serviço da política cultural da cidade, assumir e potenciar, através de uma programação integrada (o local, o regional, o nacional), para uma mais qualificada intervenção indutora de novas dinâmicas culturais” ([www.theatrocirco.com/theatro/missao.php](http://www.theatrocirco.com/theatro/missao.php) consultado em 08-01-2010). Há a preocupação em situar o teatro na cidade, na região e em termos nacionais. Esta é uma das grandes diferenças em relação aos outros teatros que têm um carácter mais local ou regional e raramente nacional.

Quando questionado sobre o porquê desta perspectiva nacional, Paulo Brandão, Director Artístico do Theatro Circo<sup>134</sup>, justificou “primeiro porque não existe nenhum equipamento a nível nacional idêntico ao Theatro Circo e a funcionar da forma como o

---

<sup>134</sup> A entrevista ao Director Artístico, Paulo Brandão, foi realizada no dia 9 de Junho de 2009. No início de Março de 2010, Paulo Brandão abandonou a direcção artística do Theatro Circo, a rescisão do contrato aconteceu por acordo mútuo com a entidade patronal, a Câmara Municipal de Braga.

Em termos de percurso profissional, Paulo Brandão chegou à direcção do Theatro Circo em Maio de 2006, antes tinha sido director da Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão entre 2002 e 2006. O seu recrutamento foi feito por convite.

Em termos de percurso académico, frequentou a Licenciatura em Estudos Portugueses na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tirou o Curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo no Porto e estagiou em Teatro Naturalista na The Arden School of Theatre em Manchester. Foi jornalista na área de cultura e esteve cerca de oito anos no Teatro Nacional de São João no Porto em Produção e Direcção de Cena.

Theatro Circo está a funcionar. Provavelmente poderá existir um ou outro equipamento que tenha as características físicas do Theatro Circo – estou a lembrar-me por exemplo do Teatro São Luiz, do Teatro D. Maria II ou do Teatro S. João – mas têm um outro tipo de política programática, não têm os mesmos objectivos do Theatro Circo, porque o Theatro Circo é antes de mais um espaço de acolhimento, mas também é um espaço de produção; no entanto, sem essa obrigação que tem um teatro nacional, ou que tem um teatro municipal como o Teatro São Luiz! Depois, nacional porque sem essa postura marcadamente nacional não seria sustentável em termos programáticos. Embora o espaço não fique nem em Lisboa nem no Porto, temos mostrado que somos tão ou mais importantes do que qualquer espaço existente nessas cidades. Tem de ser nacional e eu diria até ibérico porque nós temos, só a título de exemplo, um público que vem de Espanha. Estamos a colmatar uma falha que existe sobretudo no norte de Espanha onde não existe nenhum equipamento, nem oferta de nomes de nível internacional como existe no Theatro Circo. Por outro lado, se não fosse um espaço marcadamente nacional não teria visibilidade, não teria dos meios de comunicação a mesma preponderância, não circularia da forma que circulam os outros espaços nos meios de comunicação social. Também nos meios artísticos e no meio dos criadores não seria objecto de desejo se não tivesse essa marca nacional. (...) Este é um teatro que tem muita visibilidade em termos de imprensa nacional e tem força”.

O teatro é gerido pela empresa Teatro Circo de Braga, S.A., empresa municipal detida a 100% pelo Município de Braga que dispõe dos seguintes órgãos sociais: Assembleia Geral, Conselho de Administração e Conselho Consultivo. A equipa do teatro é composta pelo Administrador Executivo, Rui Madeira, de quem depende a Direcção Artística e a Direcção de Gestão. Do Director Artístico, Paulo Brandão, depende o Director Técnico, Celso Ribeiro, a produção, assegurada por Hugo Loureiro e Pedro Santos, e a comunicação por Luciana Silva; destes dependem Francisco Rodrigues e Bruno Salgado como responsáveis pelo som, Fred Rompante, Duarte Guedes, Vicente Magalhães e Nilton Teixeira pela luz; a montagem e maquinaria a cargo de Alfredo Rosário, Fernando Alves, Jorge Portela e José Machado; e a manutenção e segurança asseguradas por Fernando Alves, Agostinho Araújo, Ricardo Rosário e Rosa Costeira. A Direcção de Gestão é da responsabilidade de Daniela Queirós, Alexandra Araújo e Francisco Diego e tem funções ao nível da administração

financeira, comercial e de recursos humanos, bem como da bilheteira e frente de sala, assegurada por Rita Santos, Maria Esteves e Miguel Vieira.

A programação resulta do trabalho de Paulo Brandão que tem como funções, entre outras, seleccionar eventos de entre um conjunto já existente e conceber projectos de produção própria, “é a ideia de programador/criador, por isso é que não será tanto programador e será mais director artístico. O director artístico acaba por ser responsável pela parte da produção, direcção técnica, comunicação e imagem, som, luz, maquinaria, manutenção, toda a área criativa e de execução daquilo que imagina, cria ou pensa. Até porque o conselho de administração ao criar as ideias gerais para o teatro faz com que o director artístico as desenvolva ou se quiser as interprete. Trata-se de uma interpretação porque se estivesse aqui outra pessoa teria uma interpretação diferente enquanto director artístico, e aí é que está um pouco a marca dos directores ou dos programadores”.

Essa interpretação tem passado pela selecção de um conjunto de eventos produzidos por estruturas espalhadas pelo país e pelo estrangeiro (no período em análise, que excepcionalmente contempla os primeiros dois anos e três meses de actividade, 82% do total de eventos foi seleccionado de um conjunto disponível e apenas 6% das actividades diz respeito a co-produções ou produções do próprio teatro, o que ilustra bem a assimetria na situação de produção; cf. Quadro 9 do Anexo 3).

A Companhia de Teatro de Braga (estrutura de criação residente no teatro mas detentora de autonomia jurídica, administrativa e financeira; aliás o director da companhia, Rui Madeira acumula o cargo de administrador executivo do teatro onde assegura a gestão diária) apresenta 90 sessões por ano resultantes de acordo prévio. Pelo teatro passa também, em regime de acolhimento, o trabalho de outros agentes locais: a Arte Total, Escola de Dança, o Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian e a Orquestra do Minho que no período em análise perfizeram 8% do total de eventos (“em termos programáticos, há autonomia. Embora o director artístico tenha que respeitar o compromisso com a Companhia de Teatro de Braga. Tenho de jogar com aquilo que é desejável para a companhia, com aquilo que é desejável para o Teatro Circo, a isto acresce a ligação com as outras estruturas da cidade. Não posso, como director artístico, dizer que isto não entra porque isso é fechar portas. No que respeita depois à programação do teatro per si, a autonomia é total!”).

O teatro tem desenvolvido co-produções com companhias ou criadores (no período em análise foram realizadas treze que representam 5% do total de actividades desenvolvidas; dessas, nove foram realizadas com a Companhia de Teatro de Braga e quatro com a Arte Total, três na área da dança e um atelier) e organiza eventos e festivais subordinados a temas como o Infanta, o Festival Infantil, o Burla, o Festival do Burlesco, o primeiro festival europeu do burlesco que já tem extensões a Estarreja e a Portalegre, o Musa - Ciclo no Feminino, o Trânsfugas - Moving People Festival. Foram criados espaços temáticos a nível musical: o ‘Françamente’ ligado à música francesa, o ‘Germanland’ à música alemã; no futuro vão nascer mais dois: um direccionado para a música da Finlândia e outro para a música da Suécia. Há, por parte da direcção artística, uma grande preocupação com a criação de algo identitário que potencie a visibilidade da marca Theatro Circo e que o torne um espaço apetecível para os artistas e para o público.

Em termos de critérios adoptados na selecção dos espectáculos, Paulo Brandão fala de qualidade e ecletismo. “Quando falamos em qualidade e ecletismo, sobretudo ecletismo, estamos a falar de algo que abre portas e não fecha, no sentido que é um espaço eclético para se fazer tudo que esteja ligado às artes de palco ou coisas que até não passem por aí. Fizemos já e vamos fazer no próximo mês de Setembro dois ciclos de conferências ligados à literatura e workshops que não estão directamente ligados ao palco, mas que passam também pelo palco de certa forma”.

No entender do director artístico, o teatro tem tido a preocupação de valorizar os artistas nacionais, mas acentua a centralidade do grau de internacionalização. “Estou a falar mais na área da música porque é algo que permite maior rotatividade, maior oferta, ciclos mais rápidos, maior visibilidade nos meios de promoção, de criação, de identidade que muitas vezes os artistas nacionais ou não têm ou não estão preparados”. No entanto, a análise dos dados relativiza esta centralidade (cf. Quadro 4 do Anexo 3), na medida em que cerca de 48% dos eventos foi produzido em Portugal e 28% no estrangeiro, ainda que de uma diversidade de países significativa, encabeçada pelos EUA. Há uma particularidade em relação a estes dados que deve ser salientada: o facto de as produções realizadas em Portugal serem maioritariamente consagradas e as produções internacionais maioritariamente jovens. O factor de risco é assumido em termos internacionais e não tanto em termos nacionais, o que questiona a ideia de uma

aposta na criação nacional, ou melhor, aposta-se no que já é consagrado e não tanto na promoção de novos nomes.

Atendendo unicamente à produção nacional (cf. Quadro 5 do Anexo 3), Lisboa e Braga são as cidades que contribuem com o maior e igual número de eventos, no entanto, de Lisboa provêm maioritariamente espectáculos de música clássica e de Braga, espectáculos de teatro e dança, os ateliês e as conferências que remetem para as parcerias com os agentes locais, nomeadamente a companhia de teatro residente.

A aposta em termos de programação tem sido mais direccionada para o tipo de evento do que propriamente para o seu nível de reconhecimento, “há uma aposta de risco e eu prefiro assim, porque aquilo que já é conhecido ou está consagrado já está valorizado e não exige o menor esforço. (...) Não importa o grau de consagração ou de popularidade - que é muito relativo e depende do sítio onde estás, do país em que estás – mas há um meio onde tudo acontece - a Internet. Tens o myspace, o youtube, tens uma série de informação que existe e que valoriza um determinado artista ou, pelo menos, permite a visibilidade” (esta aposta é confirmada pelo facto de a percentagem de eventos seleccionados graças ao elevado nível de reconhecimento de que dispõem no campo cultural ser próxima da percentagem de eventos recentes nesse mesmo campo, mais concretamente 37,5% no primeiro caso e 33,3% no segundo, cf. Quadro 3 do Anexo 3).

Atendendo ao objectivo definido de “potenciar o equipamento através de dinâmicas conducentes ao seu reconhecimento no panorama cultural nacional e europeu”, é particularmente revelador o facto de Paulo Brandão referir e tomar como termo de comparação os teatros nacionais ou o teatro municipal da capital. Do total de eventos apresentados, sobressai a percentagem de um tipo específico: a música, quase 60% do total foi espectáculos de música (cf. Quadro 1 do Anexo 3). A aposta parece clara e como o director artístico justificou tal deve-se à facilidade inerente a esta arte do espectáculo: há muita oferta, é caracterizada por uma grande rotatividade e os meios de promoção impulsionam essa maior visibilidade. A aposta do Teatro tem comportado algum risco até porque se tratam maioritariamente de projectos jovens mais do que consagrados, em que 44% tem repertório popular e 39% alternativo (em termos globais também são estes os tipos de repertório dominantes, em que se deve destacar a ênfase colocada no alternativo e no risco inerente a esta escolha). Na opinião de Paulo



Brandão, “não vale a pena fazer uma programação, pelo menos enquanto programador e director artístico, sem ser arriscada, às vezes polémica, com uma força que crie opinião. Temos de valorizar isso tudo, porque isso é o que faz também o público”.

Por outro lado, os eventos mais organizados a seguir aos espectáculos de música são os espectáculos de teatro, com uma percentagem notoriamente inferior, cerca de 20%. Outra das características destes espectáculos é o facto de serem maioritariamente infantis e apresentarem projectos consagrados. A aposta no risco não é um factor a ponderar quando se trata de espectáculos de teatro.

A percentagem de ateliês é muito reduzida, 3%, ou seja, sete, em que mais de metade tem um repertório infantil e são as actividades que apresentam menores taxas de ocupação das salas, o que manifestamente mostra como a tónica tem sido colocada mais no plano nacional, do que propriamente no local ou regional. A percentagem de eventos que só teve apresentação nocturna é esclarecedora neste sentido, 75% dos eventos só foi apresentado de noite, contra 17% que o foi unicamente de dia. Estes espectáculos apresentados unicamente de dia foram, de forma a esclarecer o que estamos a dizer, espectáculos de teatro e música com repertório maioritariamente infantil. A aposta tem sido transformar o Theatro Circo numa das mais reconhecidas salas de circulação de projectos (basta salientar que a ocupação da Sala Principal ronda os 77%) e não tanto num espaço de formação ao nível de um Serviço Educativo (a valência que existe tem sido responsável pelos ateliês e visitas guiadas que podem ser marcadas através do site, pelos espectáculos para o público com idade inferior a seis anos, bebés e outros públicos, como as escolas).

O Serviço Educativo está na dependência directa do Director Artístico e não existe como figura contemplada no organograma, “o que existe é a valência do Serviço Educativo e por duas razões: por questões orçamentais e questões de pessoal/meios humanos. Para termos um Serviço Educativo a trabalhar de forma independente e continuada, teríamos de ter outros meios e embora não tenhamos não quer dizer que não o façamos”. Na opinião de Paulo Brandão, o Serviço Educativo tem vindo a melhorar. No ano lectivo de 2008/09, as sessões para escolas esgotaram graças a um programa desenvolvido com a Câmara sobre os autores de língua portuguesa que estão no programa escolar. Começou também a haver a preocupação em ir além da educação para a infância e os ciclos ligados à literatura são exemplo disso, na medida em que são

dirigidos a um público adulto, “a ideia é dar formação mas não encarando isso – embora seja uma valência educativa e pedagógica – com esse peso na estrutura. Para nós é programação. Está no mesmo patamar que está tudo o resto. No fundo, para nós tudo será serviço educativo, pedagógico. Não há nada de forma independente!”. No período analisado, o teatro produziu um ateliê de jazz, uma conferência e 59 visitas guiadas ao espaço do teatro. Estas últimas não podem ser menosprezadas já que envolveram várias escolas e projectos sociais do concelho de Braga e concelhos vizinhos no ano de 2007 e só do concelho de Braga no ano de 2008. Mais uma vez parece comprometida a vertente regional deste projecto.

Paulo Brandão aponta o dedo às estruturas que fazem do Serviço Educativo uma bandeira, “sem que muitas vezes esse Serviço Educativo se traduza numa mais-valia, em público, em circulação de pessoas, porque o que pretendem é a afirmação da estrutura enquanto tal. O que eu estou a querer dizer e defender é que não é por não existir Serviço Educativo que nós não façamos Serviço Educativo”. Os Serviços Educativos têm como objectivo a criação de público e “eu acho que não é por aí. Não acredito na criação de público através do Serviço Educativo. Acho que é uma falsa ideia! O Serviço Educativo é um serviço per si. Não tem outro objectivo que não o de formar pessoas ou facultar instrumentos que depois poderão criar público ou não. Estou a dar formação sobre uma série de instrumentos ou a requalificar pessoas em determinadas áreas para as melhorar a nível humano, cultural e social, mas não para a criação de público ou outras coisas que normalmente são o objectivo primeiro. Para mim, pelo menos, nesta fase e em relação ao teatro não é por aí”.

Em termos de parcerias, o Theatro Circo tem ligações, como vimos, aos agentes culturais locais, a estruturas de criação como os Mão Morta e vai começar a ter com outros equipamentos da mesma natureza, o que poderá permitir alterar a ênfase colocada na produção própria. O projecto Quadrilátero Urbano, a desenvolver até 2012, resulta de uma candidatura conjunta ao QREN entre o Centro Cultural Vila Flor de Guimarães, a Casa das Artes de Famalicão, o futuro Teatro Gil Vicente de Barcelos e o Theatro Circo, que vão passar a ter informação e bilhética em comum. “Esta é uma decisão política que vai unir as quatro cidades a nível de comunicação, mas também a nível de projectos. Vai passar por espectáculos produzidos por nós que vão às outras

cidades e vice-versa, ou seja, uma circulação de projectos, de autores, de artistas, de criadores que estão envolvidos”.

Este é o exemplo de uma rede formalizada por vontade das autarquias destas quatro cidades e que vai ser subsidiada pelo Ministério da Cultura. Paulo Brandão defende que os próprios programadores e directores artísticos podem e devem potenciar uma rede programática e/ou uma rede de circulação de forma continuada e ajudar, por exemplo, a formalizar a Rede Nacional de Teatros e de Cineteatros.

Como o Theatro Circo é uma sociedade anónima e tem objectivos financeiros, apesar de ser detida a 100% pela Câmara Municipal de Braga, desde Outubro de 2008, há uma série de serviços que o Theatro Circo fornece, por exemplo, o aluguer das salas, a possibilidade de algumas empresas divulgarem no decorrer dos eventos os seus produtos (como por exemplo a oferta de chocolates que a Carte D’Or faz) e poderem alugar camarotes. “As empresas vão colar-se à imagem do Theatro Circo se o Theatro Circo tiver espectáculos de qualidade, se tiver bom serviço, se tiver visibilidade. Em vez de estar a distribuir chocolates num campo de futebol, estão numa coisa ligada à cultura e que tem estatuto. São empresas interessadas em ligar-se a Braga, pois há milhares de pessoas que passam por cá todos os anos”.

O público do teatro é sobretudo da região norte do país<sup>135</sup>, embora exista um público marcadamente nacional em certos momentos. “Acho que o público mais difícil de conquistar, mas isso é em todo o lado porque é um público autista, é o público universitário. Por muita divulgação que faça nas universidades, por muitas parcerias, isso nunca vai mudar”.

Em termos de faixas etárias, há “um pouco de tudo. Há propostas engraçadas que fazemos e que têm a ver com uma geração de malta nova, jovem e muito interessante. (...) São fenómenos de cultura urbana que começam a existir em meios como Braga, sobretudo por causa da Internet que é um espaço de identificação poderosíssimo e não está, de todo, explorado e tem uma força enorme. Eu posso garantir que a maior parte do público chegou aqui por causa dos myspaces, dos youtubes e daquilo que viu, porque se identificou. Tudo tem a ver com fenómenos de identificação; são questões que não têm nada a ver com as nossas estruturas; questões que têm a ver

---

<sup>135</sup> O distrito de Braga é composto por 14 concelhos, num total de 831 mil pessoas (o concelho de Braga acolhe 164 mil pessoas).

com família, mobilização, meios de transporte, cultura urbana, funcionamento das coisas”. Não foram fornecidos elementos que nos permitam confirmar esta caracterização do público, o que sabemos é a taxa de ocupação média das salas que ronda os 44%, 481 pessoas por espectáculo, o que é significativo.

Paulo Brandão acredita que o Theatro Circo já oferece garantias, mas devido ao risco e à aposta em jovens projectos é preciso desenvolver esforços que passam “pela comunicação e pela informação. Nós trabalhamos com os meios que temos - nem sempre são os ideais e gostaríamos de ter outros, mas de qualquer maneira são os meios suficientes para trabalharmos o artista que achamos melhor”.

Neste equipamento, há a responsabilidade acrescida de se estar a programar um espaço que resulta da remodelação de um equipamento já existente. “A questão da memória até se traduziu em termos comunicacionais com ‘O circo está de volta à cidade!’. Eu não queria estar a misturar muitas coisas mas dou uma importância muito grande a essa ligação da comunicação com aquilo que faço. Faço programação e direcção artística, mas meto-me muito na parte da comunicação e da imagem porque acho que é muito importante essa ligação”.

Em termos de política de comunicação, existe uma Direcção de Comunicação que, “em tempos, teve uma área de criação, nomeadamente a criação das agendas, dos mupies, mas agora toda essa comunicação passou a ser feita fora. É feita por encomenda, embora continuemos a controlar o processo e as propostas”. Paulo Brandão queixou-se, a propósito, da falta de meios humanos e físicos dentro da estrutura do Teatro, mas a forma de contornar essas dificuldades passa por aproveitar instrumentos com custos reduzidos ou até mesmo inexistentes, como é o caso do site (que oferece a possibilidade de deixar sugestões e descarregar a agenda digital mensal em [www.theatrocirco.com](http://www.theatrocirco.com)), das redes sociais (facebook - [www.facebook.com/theatrocirco](http://www.facebook.com/theatrocirco); e twitter - [twitter.com/TheatroCirco](http://twitter.com/TheatroCirco)), do blogue e das mensagens que se deixam ([teatrocirco.blogspot.com](http://teatrocirco.blogspot.com)) e do feed ([www.theatrocirco.com/rss.php](http://www.theatrocirco.com/rss.php)).

“O facto de não termos os meios necessários impede-nos de fazer as coisas de uma forma continuada, mas não quer dizer que não façamos na mesma. (...) A nossa comunicação ao nível de órgãos de comunicação e a nível de publicidade é muito reduzida; temos um orçamento muito baixinho, isso obriga-nos a investir naquilo que não tem praticamente custos, de forma que investimos muito nessa área”.

Outro dos investimentos tem sido a apresentação do programa. Contrariamente aos outros equipamentos que distribuem uma agenda, o Theatro Circo oferece de dois em dois meses uma página A3 em que cada face é dedicada a um dos meses e apresenta uma imagem do projecto em destaque (é de salientar que apenas é divulgada a programação da responsabilidade do Director Artístico). “Temos uma grande preocupação em termos estéticos. O nosso programa tem características muito próprias! Eu prefiro esse risco, traduz preocupações na escolha dos artistas. Nunca enganamos ninguém! Não acontece estar lá uma boa imagem, tudo direitinho e depois o artista não toca nada, o público chega cá e é um zero. Não podemos lançar fraudes, mas podemos potenciar aquilo que existe, ser bem feito, ter essa visibilidade e arriscar”.

Em termos de relações com a comunicação social, são enviados regularmente comunicados para os órgãos nacionais, regionais e locais que têm surtido, na opinião de Paulo Brandão, um efeito positivo na medida em que a cobertura é significativa.

Em termos de órgãos de comunicação locais e regionais, é publicada publicidade no Diário e no Correio do Minho; os jornais diários a nível local assumem um papel importante na difusão de informação sobre a programação e são tratados da mesma maneira que os nacionais. Também existe publicidade nos jornais Público, Expresso e Sol. “Depois tentamos que os agentes a quem compramos os espectáculos também potenciem isso e que trabalhem isso. Há coisas que nós fazemos que são pequeninas, mas que depois se podem traduzir num impacto grande. Imaginemos que um artista vem a Lisboa e a Braga. Eu tento que ele vá primeiro a Lisboa e depois a Braga. Sempre! Por reflexo, nós vamos usufruir da publicidade. Se for ao contrário, não. E em termos de cobertura mediática acontece o mesmo!”.

A acreditação dos jornalistas para os espectáculos pode ser realizada através do site. A subscrição da Media List também pode ser realizada através do site e proporciona a recepção regular e actualizada de informação sobre os eventos que se realizam no teatro.

O orçamento do teatro é de um milhão e trezentos mil euros por ano. A Sociedade Anónima é financiada pela Câmara, mais concretamente 900 mil euros.<sup>136</sup> O resto do orçamento (400 mil euros, que corresponde mais ou menos ao valor dispendido

---

<sup>136</sup> O Conselho de Administração da Sociedade Anónima tem acento na Câmara Municipal de Braga onde presta contas sobre a verba atribuída.

em programação, ou seja, 27 a 33% do total) provém das receitas próprias que vêm da bilheteira e do aluguer de espaços para conferências, apresentação de produtos e formação e da venda de camarotes. Não é possível ter mecenato, já que a figura de Sociedade Anónima veda o acesso e os patrocínios são pontuais.

Quando questionado sobre se os objectivos foram ou não atingidos, Paulo Brandão não hesita em afirmar que “as coisas têm evoluído muito positivamente, também na tradução daquilo que é desejável para a Câmara Municipal ou para o Conselho de Administração. Há realmente objectivos que se prendem com questões de amplitude local, ligação à cidade, à universidade e tudo isso tem-se verificado” - fica por explicar a ligação à universidade que foi considerado “um público autista”.

A identidade do teatro foi caracterizada: “a memória, a questão da qualidade/ecletismo e depois a diferença. Essa coisa da diferença é uma coisa estúpida, no sentido em que é arbitrária mas existe. As pessoas gostam da novidade, da surpresa, de descobrir. Há uma geração de consumidores/espectadores que gostam e que precisam disso”.

As orientações para o futuro passam por investir mais em produção própria, o que talvez venha a ser possível graças ao Quadrilátero Urbano, o projecto que liga as quatro cidades de Braga, Famalicão, Guimarães e Barcelos.

### 3. 4. Teatro Municipal de Bragança

No final do século XIX, na cidade de Bragança foi construído um teatro, o Teatro Camões, por onde passaram companhias como Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro e que ajudaram a desenvolver a tradição de frequentar o teatro com alguma regularidade. Na década de 60 do século passado, o teatro ardeu e deixou a cidade sem um equipamento para as artes do espectáculo.

Os 20.000 habitantes da cidade viram-se, no início do século XXI, sem hábitos de frequência de um espaço cultural e com a particularidade de 6.000 dos seus habitantes saírem da cidade na 6ª feira à noite por serem estudantes do Instituto Politécnico e irem passar os fins-de-semana às suas cidades natal. Dos restantes 14.000 habitantes, 70% tem mais de 50 anos.

A inauguração do Teatro Municipal a 31 de Janeiro de 2004 resulta de uma aposta da autarquia em dotar a cidade com um equipamento que permitisse voltar a criar hábitos de fruição cultural, tal como foi expresso pela directora, Helena Genésio. A construção do recinto rondou os 10 milhões de euros, incluindo neste valor a aquisição do terreno, o projecto, a construção e respectivos equipamentos (a autarquia assegurou 30% deste valor e a Tabaqueira, o POC e o FEDER asseguraram os restantes 70%).

A responsabilidade deste equipamento cultural pertence à Divisão Cultural e Turismo (sector de Equipamentos Culturais) do Departamento Sócio Cultural da Câmara Municipal de Bragança. A direcção do equipamento é assegurada por Helena Genésio, Professora Adjunta do quadro de pessoal docente da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança que se encontra desde 2003, altura em que foi convidada pelo Presidente da Câmara de Bragança, António Jorge Nunes, requisitada para exercer as funções de direcção; é também fundadora e directora artística do Teatro de Estudantes de Bragança desde 1992.

A equipa de trabalho do teatro inclui, além da directora, quatro técnicos profissionais, três auxiliares e um segurança, o que perfaz um total de 9 elementos. Os técnicos profissionais estão distribuídos pelas seguintes categorias: uma técnica de audiovisuais (Inocência Rodrigues, bacharel pela ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto), um técnico de audiovisuais (Nilton Mendonça, frequenta o 2º ano de Engenharia Informática na Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Bragança e por esse facto usufrui do estatuto de trabalhador estudante; ambos têm as tarefas de: operação e programação de som e vídeo, desenho e montagem de som, manutenção do equipamento técnico, manutenção técnica e supervisão da área de som e vídeo do teatro; são ambos co-responsáveis pela área de audiovisuais) e dois técnicos de iluminação, área específica: iluminação de cena (um bacharel em Engenharia Técnica-Electrotécnica e o outro com o 12º ano; José Barradas e Paulo Barrigão exercem as tarefas de: operação, programação, desenho, montagem e afinação de luz, manutenção do equipamento técnico, manutenção técnica e supervisão da área de iluminação do Teatro, manutenção técnica da infra-estrutura técnica do Teatro; ambos são co-responsáveis pela área de iluminação). Os três auxiliares distribuem-se pelas seguintes categorias: dois são maquinistas teatrais (Francisco Carvalho e Miguel Lobo, ambos com o 9º ano de

escolaridade e as tarefas de: manuseamento e manutenção de toda a maquinaria teatral, de cena e palco, montagem e apoio aos espectáculos; ambos são responsáveis por toda a área de palco, cena e bastidores) e um é auxiliar administrativo que acumula as funções de bilhética e divulgação (Miguel Andrade frequenta o 1º ano do Curso de Animação e Produção Artística na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança, facto que o leva a usufruir do estatuto de estudante trabalhador; tem como tarefas ao nível da bilhética: coordenação da actividade da bilheteira, atendimento ao público, controlo do fluxo financeiro inerente às operações de bilhética e em termos de divulgação: concepção, organização e realização de todo o material de divulgação do teatro, nomeadamente agenda, mupis, flyers, folhas de sala, execução gráfica e coordenação com as gráficas que produzem os materiais gráficos e informáticos relacionados com a divulgação e promoção das actividades do teatro e apoio à frente de casa).

O teatro tem um Grande Auditório com 396 lugares, uma Sala de Ensaios com a capacidade para 100 a 120 pessoas e a Caixa de Palco com 80 a 100 lugares, equipamento único em pleno centro da cidade de Bragança. O Foyer é o primeiro espaço interior do edifício ao qual o público tem acesso. “Entrar pelo foyer é uma opção que enriquece o acto de ir ao teatro. Por outro lado, permite não uma entrada fugaz no teatro mas o contacto social antes do espectáculo. De realçar a valorização que o foyer alcança com o painel cerâmico de Graça Moraes; o convívio entre artes plásticas e artes do espectáculo é sempre desejável” in brochura institucional *Teatro Municipal, Os bragançanos merecem*.

Nas palavras da directora, “o teatro tem como objectivos educar, formar, fidelizar e construir públicos, oferecendo espectáculos das artes de palco com qualidade”<sup>137</sup>. Seguindo a premissa de Mário Viegas, enquanto encenador do Teatro Universitário do Porto, teatro a que a directora pertenceu nos tempos de estudante, “não é a cultura que tem de descer ao povo, é o povo que tem de subir à cultura”, Helena Genésio pretende que o teatro não seja um espaço de actividade comercial, mas “um serviço público que preste um serviço de qualidade ao trabalhar com os públicos, construindo-os, trazendo-os ao teatro para que conheçam mais do que estão habituados

---

<sup>137</sup> A entrevista à directora do teatro foi realizada no dia 28 de Fevereiro de 2009.

A escolha de uma profissão ligada à cultura prende-se também com uma tradição familiar: o avô foi funcionário do antigo Teatro Camões; o pai, professor primário reformado, continua a passar horas a contar histórias nas escolas do 1º ciclo.



a ver na praça pública e que criem o hábito de vir e sentir o espaço não como um espaço sagrado, mas como um espaço que também lhes pertence”. A intenção de criar na população o hábito de frequentar o teatro foi definida para um prazo de dez anos e passa desde o início pelo investimento na infância (desde os bebés ao 3º ciclo da escolaridade) e traduz-se na oferta em cada período escolar de um espectáculo de teatro, música ou dança seleccionado de entre um conjunto disponível e dirigido a esse público-alvo (do total de eventos apresentados nos três primeiros anos de actividade, 9% tem um repertório infantil, cf. Quadro 2 do Anexo 4; estes dezoito espectáculos foram apresentados em 63 sessões, o que perfaz um total de seis espectáculos por ano com 21 sessões cada; estes números parecem confirmar a aposta na infância).

Os critérios seguidos em termos de eixos programáticos são a realização de festivais alternada com programação temática. São realizados três festivais em parceria com o Teatro de Vila Real: o FAN, Festival de Ano Novo, “festival de música séria para gente divertida” em Janeiro, o Vinte e Sete, Festival Internacional de Teatro de 27 de Março a 27 de Abril e o Douro Jazz em Setembro/Outubro. Em Janeiro, existe às sextas-feiras o ciclo dos ‘Monólogos de Teatro’; nas quintas-feiras de Fevereiro, o ciclo de música ‘As Noites Frias, Vozes Quentes’ direccionado aos alunos do Instituto Politécnico. A 1ª quinzena de Março tem uma programação mais direccionada para a infância e a juventude e na 2ª quinzena começa o Festival Internacional de Teatro e nos anos em que há co-produção<sup>138</sup> é também apresentada nesta data. Em Abril, além da continuação do Festival de Teatro, há sempre um espectáculo de dança com repertório alternativo. O mês de Maio é o mês dos estudantes, realizam-se dois festivais de tunas, porque, como diz a directora, “obrigatoriamente têm de vir”, a Mostra de Teatro Escolar, a Gala das Escolas de 2º e 3º ciclos (performances das áreas de projecto), a Gala das Escolas de Ballet e a audição final do Conservatório de Música de Bragança – “mês em que se dá visibilidade ao que é local” (são exemplos de eventos realizados em situação de acolhimento que representam 18% do total e constituem a segunda categoria com maior número de ocorrências, depois da selecção, cf. Quadro 10 do Anexo 4). Em Junho, além das comemorações do dia da criança, surgem os espectáculos ‘quentes’,

---

<sup>138</sup> A designação de co-produção não é a mais adequada a uma situação como a do Teatro Municipal de Bragança, na medida em que o teatro está sob a alçada da Câmara e não é possível nestes casos nem mecenato nem patrocínios, daí que a designação correcta seja aquisição de espectáculos, mas vamos mantê-la para fazer a distinção entre espectáculos seleccionados e os que resultam de uma associação entre o teatro e outra ou outras entidades que em conjunto produzem um espectáculo.

essencialmente de música, teatro “mais ligeiro” e dança com repertório alternativo. Em Julho, existe o ‘Palco na Praça’, realizado no espaço exterior do teatro e dedicado às músicas do mundo, o projecto ‘A Ouvir a Banda Tocar’ que reúne no teatro as bandas filarmónicas do distrito no sábado à tarde, o ‘Quintas na Infância’ onde, em articulação com as instituições de tempos livres, são proporcionados ateliês e espectáculos ao público mais jovem. Em Agosto, o teatro está fechado. Em Setembro, há um espectáculo de dança com a Companhia Nacional de Bailado e o Douro Jazz que se prolonga por Outubro, mês em que acontecem também espectáculos de teatro dedicados à infância e à juventude, bem como as comemorações do Dia Mundial da Música com a Festa da Música (são três dias em que as bandas de garagem de todo o concelho pisam o palco do teatro, “o que é importante é que a gente da aldeia veio ao teatro”. O objectivo de trazer público traçado pela directora passa por abrir o teatro e dar a possibilidade ao público mais jovem de vir mostrar o seu trabalho). Em Novembro, há recitais de música de Câmara e um espectáculo de dança alternativa e em Dezembro há novamente programação para a infância e o Festival de Música Electrónica que é programado juntamente com estudantes do Instituto Politécnico.

Atendendo ao tipo de evento, verificamos uma predominância de espectáculos de música (45% do total, cf. Quadro 1 do Anexo 4), no entanto, a programação é caracterizada por uma selecção de espectáculos que perpassam os vários tipos de repertório, sejam eles clássico, popular, étnico e alternativo. A música e o ballet clássicos, o teatro com repertório de autores populares, a música étnica de raiz tradicional, a dança alternativa e o teatro infantil marcam a programação deste teatro em que 77% dos eventos realizados foi seleccionado de entre um conjunto disponível.

A Mostra de Teatro Escolar que se realiza todos os anos em Maio tem permitido às cinco companhias amadoras existentes na cidade usufruir de um espaço que proporciona as condições, técnicas e humanas, necessárias à concepção e apresentação das peças e tem vindo, na opinião da directora, a dinamizar o hábito de assistir a espectáculos de teatro. Este percurso começa com as visitas organizadas ao teatro; todos os anos, os alunos do teatro escolar passam pelo teatro, o que lhes permite conhecer a casa (estas visitas são organizadas em parceria com os professores responsáveis nas escolas pela área de teatro). Mas é também acompanhado por outro tipo de iniciativas, como assistir a ensaios de companhias que têm desenvolvido co-produções com o

teatro. Essas companhias, nomeadamente o Teatro da Garagem, responsável pela co-produção em 2009 e 2010, têm realizado encontros com o teatro escolar e o universitário, têm integrado alguns dos elementos desse teatro no elenco das peças co-produzidas e realizado ateliês de voz e corpo. No caso da co-produção com o Teatro Meridional, em 2006, as escolas foram convidadas a desenhar e a escrever sobre o espectáculo.

Estas co-produções têm sido desenvolvidas a partir da vivência e de residências artísticas das companhias na própria cidade e região (o Teatro Meridional apresentou em 2006 o espectáculo ‘Por detrás dos montes’ – só este fez parte do período analisado - e o Teatro da Garagem com os espectáculos ‘Bela e o Menino Jesus’, em 2009, onde a própria directora do teatro voltou, ao fim de muitos anos, a pisar o palco como actriz, e L.A. Lost Angel’s Projet em 2010).

Como o objectivo é que esses espectáculos, produto das co-produções, tenham primeiro visibilidade no sítio onde foram produzidos e só depois no país, a acompanhá-los tem havido toda uma programação complementar que incluiu, em 2006, conferências de gente da terra sobre Trás-os-Montes, duas exposições: uma de fotografia e outra de máscaras transmontanas. É de destacar que no período analisado, estes foram os espectáculos mais vistos com taxas de ocupação que rondam os 95%. A curiosidade da população traduz-se na recepção que faz a esses espectáculos.

A directora sublinha, além destas co-produções, a importância das parcerias, nomeadamente com o Teatro de Vila Real, a Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão e o Centro Cultural Vila Flor de Guimarães, que leva a directora a falar de uma rede invisível, informal.

Lisboa é a zona geográfica da qual provem o maior número de eventos (24,9% do total, cf. Quadro 5 do Anexo 4), no entanto é de salientar a percentagem de espectáculos com origem na própria cidade ou distrito de Bragança (21,9%); facto que se torna ainda mais relevante se atendermos aos valores das taxas de ocupação das salas, na medida em que os espectáculos produzidos por entidades da região de Bragança têm taxas médias de ocupação que rondam os 76% e os produzidos em Vila Real atingem valores de 80%, por oposição aos espectáculos de Lisboa que atingem valores médios de 50% e os do Porto de 60%, o que denota uma relação directa entre o número de pessoas que assiste ao eventos e a proximidade do local de origem desse mesmo evento.

Numa outra análise ao público a quem os espectáculos são dirigidos chegamos ainda a conclusões que estão interligadas com o uso que a população faz de um espaço que se pretende o mais público possível. E essas conclusões têm a ver com a taxa média de ocupação das salas, já que ela ronda os 90% quando se trata de espectáculos destinados ao pré-escolar e às escolas do 1º ciclo, e 50% quando os espectáculos têm como público os maiores de 12 anos. Estes resultados confirmam o esforço que tem vindo a ser desenvolvido de criar hábitos de fruição cultural na população desde a mais tenra idade.

Os espectáculos em regime de acolhimento (18% do total) têm taxas de ocupação elevadas (77%), por um lado, por se tratar de espectáculos maioritariamente de música e em termos de consagração jovens, o que quer dizer que levam ao teatro não só os interessados no género mas todo um conjunto de pessoas que está mais ou menos ligado aos protagonistas, como sejam os familiares e amigos. Finalmente, os espectáculos que resultam de uma selecção (77% do total) têm uma taxa média de ocupação que ronda os 55%. Estes dados permitem-nos concluir que a população vai mais ao teatro quanto maior for o nível de envolvimento nos projectos apresentados.

A opção de apresentar maioritariamente espectáculos consagrados (63% do total), seguida de espectáculos cujo reconhecimento depende da antiguidade do projecto (11%) e por fim jovens projectos (11%) não coincide com a recepção desses mesmos eventos, na medida em que os mais vistos foram os de reconhecimento antigo (74% de taxa de ocupação da sala), seguido dos jovens com 65% de taxa de ocupação e finalmente os consagrados com uma taxa de ocupação de 55%. Estes resultados mostram como programar não pode ser somente dar à população o que ela quer, na medida em que a vertente da educação é fundamental para dinamizar os gostos e a fruição cultural. Um exemplo desta recusa em oferecer o fácil é o facto de o teatro ter sido o único teatro em sede de distrito a recusar receber o programa televisivo ‘Levante e Ri’, programa de *stand-up comedy* que foi gravado nos primeiros anos desta década em diferentes cidades do país.

Os Serviços Educativos têm normalmente a função de atrair os públicos, tendo em vista a fidelização; sendo este um equipamento em que esse serviço não está autonomizado, é a directora que contacta as professoras do teatro escolar “para que os alunos venham, com a facilidade de todas elas terem sido minhas alunas”. O facto de a

equipa se centrar na figura da directora é apontado como ‘dramático’<sup>139</sup>, mas não a demove de continuar a desenvolver o trabalho.

Enfrentando o facto de 70% do público ter mais de 50 anos (dado fornecido pela própria directora), tem havido a preocupação de realizar espectáculos durante a tarde nos meses de Inverno, o Festival de Ano Novo (FAN) é um desses exemplos, bem como trabalhar com as Instituições Particulares de Solidariedade Social, os Centros de Dia e os Lares de 3ª Idade, que em conjunto promovem a deslocação de idosos a concertos com orquestra. “Um Serviço Sénior nesta cidade era fundamental, tinha que haver workshops; tal como se desenvolvem as ‘Quintas na Infância’ poder-se-ia ter os sábados para os seniores, mas na verdade não tenho tempo de programar isso. Invisto naqueles que serão o público futuro”.

Relativamente à política de comunicação, existe uma série de instrumentos utilizados para dar a conhecer a programação do teatro, nomeadamente o programa trimestral (com uma tiragem de 3.500 exemplares) que é enviado por correio a 500 particulares residentes na cidade e em algumas cidades espanholas e a 3.000 destinatários institucionais espalhados pelo país; mupis, cartazes e flyers espalhados um pouco por toda a cidade; através da iniciativa Amigos do Teatro, é enviado aos 1.000 contactos um email na véspera do espectáculo com uma nota informativa sobre o mesmo. Esta nota informativa também é enviada às entidades da cidade<sup>140</sup>. Os contactos com os órgãos de comunicação social são realizados através do Gabinete de Imprensa da Câmara, o teatro envia mensalmente informação para esse gabinete e depois é de lá que é enviada para a comunicação social. A Câmara faz recorte à imprensa nacional que é enviado de três em três meses para o teatro; no entanto, a directora recebe toda a imprensa local e regional e elabora uma revista de imprensa que lhe permite afirmar que “a imprensa não vem ao teatro”. Desde o início que a directora convocou os órgãos de comunicação local e os informou de que teriam em todos os espectáculos e iniciativas um lugar cativo, “em todos os espectáculos deixo 10 lugares vazios, para poderem ver o

---

<sup>139</sup> Além de programar, a directora do teatro tem de marcar hotéis, refeições, requisitar todo o material administrativo, produzir, fazer a frente de casa, divulgar. “Se faltar, não há ninguém para marcar o hotel, fazer a frente de casa, para no final do espectáculo, pegar na factura e entregar o cheque; no ano passado, fui operada de urgência e no fim-de-semana, os espectáculos foram cancelados, não vieram porque deixaram de ter o interlocutor”.

<sup>140</sup> A directora do teatro manifestou no decorrer da entrevista a urgência em criar um site para o teatro que, entretanto, já se encontra disponível em [teatromunicipal.cm-braganca.pt](http://teatromunicipal.cm-braganca.pt).

espectáculo e escreverem sobre ele. Raramente vêm!”. A imprensa limita-se a publicar o que recebe do gabinete da Câmara.

O orçamento anual do teatro para programação é de 213 mil euros, todos assegurados pela Câmara, bem como as restantes despesas com o equipamento que no total dão um valor de 500 mil euros. O teatro tem 37 mil euros de receitas de bilheteira, única fonte de rendimento, na medida em que o aluguer dos espaços, apesar de estar tabelado, acaba por não ser rentabilizado, já que o espaço é maioritariamente cedido a entidades do concelho e não é cobrado nenhum valor.

A avaliação dos objectivos torna-se obrigatória e sendo o retorno imaterial, “não pode ser quantificado através das receitas. Resta-nos a garantia de que vai fazer de nós melhores cidadãos com melhor qualidade de vida. (...) Acho que tenho os resultados possíveis numa terra como esta, já não é um edifício estranho às pessoas, apesar de ainda haver pessoas que me abordam na rua e perguntam se qualquer pessoa pode ir assistir aos espectáculos”.

Uma das expectativas era a conquista do público do Instituto Politécnico, o que ainda não foi totalmente conseguido. “Dos 600 professores do Instituto Politécnico, 20 vêm ao teatro! Os 200 alunos e os 7 ou 8 professores do Conservatório também não aparecem. A motivação deveria partir dos professores”. Esta é uma queixa de se repetiu praticamente em todos os teatros!

O equipamento foi caracterizado, em termos de identidade, como aberto, formativo e educativo e pela negativa como não recreativo e popular, no sentido das massas. O teatro deriva de uma aposta da autarquia que o coloca em termos de estrutura na dependência de uma divisão dentro de um departamento, no entanto, tem proporcionado à equipa um trabalho autónomo e responsável que se reflecte no número de espectadores em média por evento, 281, o que representa uma taxa média de ocupação das salas de 60%.

### 3. 5. Cineteatro Avenida em Castelo Branco

O Cineteatro Avenida foi projectado no final dos anos 40 pelos arquitectos Raul César Caldeira e Alberto Cruzeiro Galvão Roxo, ambos de Castelo Branco. A obra foi

iniciada em Abril de 1950 e concluída em Setembro de 1954 com um custo de sete mil contos.

No dia 2 de Outubro de 1954, o novo espaço cultural foi inaugurado com os espectáculos de teatro Prémio Nobel e Ceia dos Cardeais pela companhia do Teatro Nacional D. Maria II de Lisboa, da qual faziam parte a actriz Amélia Rey Colaço Robles Monteiro e os actores, naturais do concelho de Castelo Branco, Robles Monteiro e Raul de Carvalho. A seguir ao espectáculo houve um baile pela Orquestra Copacabana. As sessões de cinema começaram dois dias depois.

O edifício apresentava uma sala com plateia, 1º e 2º balcões com lotação para 1.000 lugares sentados e, no nível - 1, um restaurante gerido independentemente.

Na noite de 22 de Agosto de 1986, um incêndio interrompe a vida do equipamento. Sobraram apenas os elementos mais resistentes da construção, a pedra e o betão, o que, posteriormente, condicionou a recuperação do imóvel.

Esse projecto de recuperação data do final da década de 90 do século passado (em 1995, a autarquia celebra um acordo de colaboração com o Ministério da Cultura para a aquisição do edifício) e manteve a fachada original, para que o imóvel recuperado pudesse viver em harmonia com os elementos arquitectónicos contíguos também dos anos 50. A obra e os equipamentos custaram quatro milhões de euros, 75% financiados pelo PROCENTRO – Comparticipação FEDER (II Quadro do Programa Operacional da Região Centro) e 25% pela autarquia<sup>141</sup>, o que permitiu a reabertura do teatro no dia 23 de Setembro de 2000.

Da remodelação resultou um equipamento com um auditório de 700 lugares, 408 na plateia, 264 no 1º balcão e 7 camarotes com um total de 31 lugares. O 2º balcão foi eliminado, o que permitiu conceber um espaço para provisoriamente instalar a ESART, a Escola Superior de Artes Aplicadas, na vertente de música, do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Foi criado, ainda, ao nível do piso - 1, por baixo da plateia, um salão polivalente de grandes dimensões que tem acolhido diversas exposições, a Sala da Nora ([www.cm-castelobranco.pt/cine\\_teatro.asp](http://www.cm-castelobranco.pt/cine_teatro.asp) consultado em 18-12-2009).

---

<sup>141</sup> Em 1999, a autarquia celebrou um Contrato Programa com o Ministério da Cultura para a remodelação do equipamento e em 2001 foi celebrado o Termo de Aceitação de Comparticipação Comunitária (POC) entre a autarquia e o Ministério da Cultura.

Em 1999, a Câmara Municipal de Castelo Branco tinha adquirido a Sociedade Cineteatro Avenida que geriu o equipamento até Janeiro de 2005, altura em que passou a ser gerido pela empresa municipal Albigeç dedicada à gestão de espaços culturais. A mudança fica a dever-se à extinção da Sociedade Cineteatro Avenida.

A empresa municipal Albigeç, Empresa de Gestão de Equipamentos Culturais, Desportivos e de Lazer, criada em 2001, tem também a seu cargo a gestão das piscinas, do parque de campismo e dos jardins de Castelo Branco. Na freguesia de Alcains, a Albigeç é ainda responsável pela gestão do centro cultural e das piscinas municipais. Com a integração do Cine Teatro Avenida, a Albigeç passou a empregar 15 colaboradores, entre eles os cinco que asseguram o funcionamento do Cineteatro<sup>142</sup>. A programação cultural, no entanto, é realizada exclusivamente pelos próprios serviços da Câmara Municipal.

Nas palavras de Joaquim Morão, Presidente da Câmara Municipal de Castelo Branco, “o objectivo para o espaço é realizar lá todos os eventos culturais”<sup>143</sup>. Desde a reabertura que o equipamento tem acolhido actividades nas diversas artes do espectáculo e não exclusivamente sessões de cinema como acontecia antes da remodelação. Nos primeiros anos ainda foram realizados ciclos de cinema co-organizados com o CineCidade – Clube de Cinema de Castelo Branco, mas actualmente “não existe cinema, porque a Câmara não consegue concorrer com os que estão no mercado”.

Joaquim Morão fez questão de salientar que “é a Câmara Municipal que trata do funcionamento do Cineteatro. Não temos nenhuma pessoa, um programador ou uma estrutura, a fazer a programação do Cineteatro, é a vereação da cultura que trata disso. Pergunta você como tem sido orientada a estratégia de programação do Cineteatro? A própria Câmara faz a programação, organiza ateliês, contrata toda a actividade cultural própria de um Cineteatro, há também produção própria através do Conservatório Regional, do Instituto Politécnico e das associações culturais. A programação tem sido à

---

<sup>142</sup> Como se pode concluir, a equipa do teatro é constituída por cinco pessoas, sem mais a acrescentar por falta de informação.

<sup>143</sup> A entrevista a Joaquim Morão foi realizada no dia 7 de Abril de 2009. É de destacar que a vereadora da cultura insistiu para que o meu contacto fosse realizado através do Gabinete de Apoio ao Presidente, onde deveria solicitar um encontro com a pessoa responsável pela programação do teatro. O encontro foi agendado com o próprio presidente.



base disso. Também têm sido realizadas parcerias, como por exemplo o Território Artes”<sup>144</sup>.

Os critérios de programação, ou devemos dizer calendarização, seguidos pela verificação da cultura e que sustentam as opções quer na Bolsa de Produções do Território Artes quer nas ofertas que chegam à Câmara têm sido, nas palavras de Joaquim Morão, “abrançar todas as áreas: teatro, música, ateliês. Temos tido espectáculos internacionais, graças a parcerias com as empresas que promovem esses espectáculos em Portugal”. A ligação a Espanha não tem sido explorada, “mas temos condições para isso através da Junta da Estremadura”. A reduzida percentagem de eventos produzidos no estrangeiro (4,5%), que foram apresentados nos três primeiros anos de actividade, contraposta à percentagem de eventos produzidos em Portugal (85%) é elucidativa da fraca aposta na divulgação do que se faz fora do país.

O Cineteatro Avenida é, na opinião do Presidente da Câmara, um equipamento que oferece toda a actividade cultural própria de um Cineteatro. Analisando os dados relativos à programação/calendarização dos três primeiros anos de actividade, verificamos que os eventos apresentados vão desde espectáculos de música (37%), teatro (15%), outros (15%) a sessões de cinema (8%), conferências (8%), espectáculos de dança (6%), ateliês (6%) e exposições (6%; cf. Quadro 1 do Anexo 5). O que à primeira vista parece confirmar a afirmação de Joaquim Morão, no entanto, quando o tipo de actividade desenvolvida é cruzado com o tipo de repertório e a situação de produção, novas conclusões emergem que questionam aquela afirmação.

44% dos eventos realizados foi seleccionado de entre um conjunto disponível e em 41%, o equipamento limitou-se a acolher produções de outrem, como por exemplo, o Festival Diocesano de canção religiosa, Desfiles de Moda, Festas de Natal e conferências. Dos eventos seleccionados, mais de metade veio da Bolsa de Produções do Programa de Difusão das Artes do Espectáculo. Alguns dos outros eventos seleccionados derivam da parceria que a Câmara desenvolve com duas entidades locais a ESART, a Escola de Artes do Instituto Politécnico, e o Conservatório Regional, que apresentam no Cineteatro iniciativas da sua responsabilidade. Também os espectáculos

---

<sup>144</sup> Na análise efectuada à programação deste equipamento, mais concretamente no período entre Setembro de 2000 e Setembro de 2003, o programa disponível era o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo, promovido pelo então Instituto Português das Artes do Espectáculo do Ministério da Cultura e que esteve disponível entre 1999 e 2002.

com repertório infantil foram seleccionados, estamos a referir-nos a ateliês e espectáculos de teatro. Não havendo no Cineteatro um Serviço Educativo, é natural que não haja nenhum ateliê da responsabilidade do teatro, tal como esta ou outras actividades desenvolvidas a pensar em públicos específicos, aliás a única referência a públicos no decorrer da entrevista foi quando Joaquim Morão afirmou que “conforme o espectáculo, vêm pessoas de todo o distrito”.

Além de actividades seleccionadas e em regime de acolhimento, sobra 10,5% de actividades em co-produção entre a Câmara e o Conservatório ou a ESART, como por exemplo o Festival Internacional de Música de Castelo Branco, Primavera Musical, e o Festival de Acordeões. Tratam-se essencialmente de festivais de música clássica ou étnica. Foram também realizadas duas encomendas ao Maestro Victorino d’Almeida que resultaram em espectáculos de música. A afirmação de que a produção própria do Cineteatro é feita através do Conservatório e da ESART parece, antes de mais, a apropriação de trabalho alheio e é equivalente a afirmar que o Cineteatro co-produz quase exclusivamente espectáculos de música clássica e étnica; e o que dizer sobre as outras áreas que devem preencher a actividade cultural de um Cineteatro? Existem, mas sem o cunho do Cineteatro, o equipamento acolhe uma variedade de eventos mas sem cunho próprio.

“A Câmara tem também a sua programação própria. O que falta é a figura do programador! Falta um rosto de produção cultural, estamos a fazer o mesmo, mas faltamos um rosto!”. Afirmer, tal como Joaquim Morão, que está a ser feito o mesmo que nos outros teatros municipais é precipitado, defender o Programa Território Artes como um parceiro é menosprezar os agentes culturais locais e regionais que poderiam ter na Câmara um agente activo na promoção do trabalho artístico e cultural desenvolvido.

Se a percentagem de eventos produzidos em Castelo Branco é substancial (32%), esse peso perde expressão quando averiguado qual o tipo de evento em questão, maioritariamente trata-se de espectáculos de variedades produzidos por agentes exteriores à Câmara, espectáculos de música clássica e conferências produzidas por agentes exteriores. Mais uma vez se acentua a falta de um cunho próprio do Cineteatro.

O que acontece em termos da divulgação das actividades desenvolvidas no Cineteatro vem novamente confirmar esta falta de autonomia: as actividades são divulgadas através da agenda da Câmara, são os serviços da Câmara que asseguram as

relações com a comunicação social local, o que não é de estranhar na medida em que não há uma equipa a funcionar autonomamente. A verba destinada ao teatro faz parte do bolo da Divisão de Cultura, não estando a mesma autonomizada.

No entanto, quando questionado sobre a avaliação do projecto, Joaquim Morão não hesita em afirmar que “os objectivos foram atingidos, o Cineteatro é uma aposta ganha! Temos cumprido bem o nosso papel!”. E em termos de orientações para o futuro: “vamos evoluir para criar uma estrutura para o Cineteatro. Até agora não se fez porque tem um custo elevadíssimo, temos feito o mesmo com menos custos! Falta-nos aquela coisa para a imagem pública, quando transpomos isto para o exterior e procuram a figura do programador, afinal não há!

Precisamos de um rosto para o Cineteatro, já que todos se estão a organizar dessa maneira! Para o QREN, estão a estabelecer-se redes de programação cultural, e nós estamos a ter dificuldades, já que essa gente que assim está organizada, impede-nos a entrada! É aqui que eu percebo que ou me organizo ou os indivíduos vão sempre correr connosco! Temos que entrar através dos ‘empresários’!”. A referência de Joaquim Morão remete para programadores de outros equipamentos congéneres que não reconhecem como legítimo o trabalho desenvolvido no Cineteatro Avenida. Num artigo publicado por Inês Nadais no jornal Público, no suplemento Ípsilon de 3 de Outubro de 2008, sobre “Programar fora dos grandes centros”, Américo Rodrigues, director e programador do Teatro Municipal da Guarda critica a actividade deste Cineteatro na medida em que existem “equipamentos sem uma reflexão sobre o projecto artístico e a estratégia de implementação no território (...) é um teatro sem programação regular, sem equipa, sem investimento na formação de públicos – mas é dado como exemplo do programa Território Artes” (p.7). Já em 2004, na edição de 7 de Fevereiro do Expresso, o jornalista Alexandre Costa apelidava a situação em Castelo Branco como a ‘desilusão’.

A falta de equipa, sentida como uma lacuna pela própria autarquia, começou a ser ultrapassada, após as eleições autárquicas de 2009, com a contratação de um programador cultural e coordenador de produção para a Câmara Municipal de Castelo Branco, Carlos Semedo, anteriormente director artístico do Festival Internacional de Música de Castelo Branco, Primavera Musical.

### 3. 6. Teatro Municipal de Faro

O projecto de construção do Teatro Municipal de Faro passou por várias fases: Augusto Miranda, ex-vereador da cultura da Câmara Municipal de Faro e ex-vogal do Conselho de Administração da Teatro Municipal de Faro, Empresa Municipal, esteve na origem do processo no ano 2000; a sua execução acabou por acontecer no período entre 2001 e 2005 em que a Câmara esteve nas mãos de António Vitorino, eleito pelo Partido Social Democrata. Durante este período, o projecto sofreu alterações, a dimensão do edifício foi reduzida, não foi construído o Pequeno Auditório nem um espaço destinado a acolher uma empresa com as características da FNAC ou semelhantes.

O teatro é inaugurado no dia 1 de Julho de 2005 por ocasião da Faro, Capital Europeia da Cultura (a obra está orçada em 14 milhões de euros), estando a gestão da programação entregue, desde 2006, à empresa, criada para o efeito, Teatro Municipal de Faro, Empresa Municipal (empresa pública que gere além do espaço que passou a ser designado por Teatro das Figuras, o Teatro Lethes e o Solar do Capitão-Mor).

Em 2005, a Câmara muda novamente de mãos, liderada desta feita por José Apolinário do Partido Socialista; Augusto Miranda volta à vereação da cultura onde se mantém até às eleições de 2009 em que a Câmara passa novamente para as mãos de um autarca social-democrata.

Todas estas mudanças têm-se reflectido no Conselho de Administração e na Direcção Artística do teatro, que começou por ser assegurada por Francisco Motta Veiga. Paulo Neves assumiu a Presidência do Conselho de Administração no início de 2006, tendo como vogais Augusto Miranda, vereador da cultura e José Louro, responsável pela direcção artística até ao início de 2008; em Julho de 2008, Graça Cunha abandona, após três anos, a Direcção Executiva do teatro e o maestro Osvaldo Ferreira é convidado para vogal do Conselho de Administração, ficando como responsável pela direcção artística do equipamento até às eleições autárquicas de 2009, altura em que se demite toda a equipa do Conselho de Administração. No actual mandato, os membros do conselho são: Francisco Paulino, líder do CSD/PP Algarve (que integrou a coligação vencedora da Câmara Municipal de Faro) como presidente, Graça Cunha, responsável pela programação, e Alexandra Gonçalves, Vereadora da Cultura, como vogais.

A equipa do teatro é composta por: Paulo Neves, Augusto Miranda e maestro Osvaldo Ferreira no Conselho de Administração<sup>145</sup>, André Macedo, director técnico, Gil Silva, responsável pela produção, Ana Sofia de Jesus, assistente de produção e apoio administrativo, Elsa Cavaco, Estela Bárbara e Sílvia Santos (designer gráfica) no Marketing e Relações Públicas, Elsa Vaz, responsável pelo Serviço Educativo, Gisela Dionísio na Frente de Casa, Ramón Schneider e Jorge Pereira, técnicos de luz, Nuno Poeira, técnico de som, Rui Favinha, electricista, Guida José, contabilista, Paula Murta, recepcionista, Mónica Cruz, bilheteira, Anália Azevedo e Paula Calderoni, limpeza e Eusébio Martins e Adelino Freitas, vigilância.

“O teatro assume um âmbito que ultrapassa largamente o horizonte concelhio, desde logo pela dimensão da sala (786 lugares), qualidade e versatilidade dos equipamentos, mas também pelas características multidisciplinares da sua programação, pelo acolhimento de criadores contemporâneos locais e regionais, a par da sua apetência em participar em redes, parcerias e co-produções, nacionais e internacionais.

Os objectivos do teatro são assegurar uma programação regular de qualidade, desenvolver e consolidar hábitos culturais na população do concelho e da região, definir e implementar estratégias de formação de novos públicos, desenvolver parcerias de trabalho com agentes culturais, associações e organismos sedeados na região, contribuir activamente para a construção de uma Rede Nacional de Teatros, bem como participar nas redes internacionais de circulação de espectáculos.

Numa região que ainda não tem hábitos culturais solidamente formados terá de se apostar numa filosofia de programação que assente, pelo menos nos primeiros anos de funcionamento do Teatro das Figuras, numa abordagem pedagógica e formativa de consumo das artes do palco.

No entanto, esta abordagem deverá sempre conciliar-se com a aposta numa programação de qualidade, regular e diversificada, que garanta a fidelização e formação de públicos e o desenvolvimento de hábitos culturais através do contacto do público com novas formas de expressão artística. Ganha aqui uma importância primordial a adequação das valências artísticas do espaço às realidades locais e às especificidades dos públicos que se pretendem conquistar.

---

<sup>145</sup> Esta era a composição da equipa na altura da entrevista ao maestro Osvaldo Ferreira, realizada no dia 21 de Setembro de 2009.

O maestro voltou à direcção artística da Orquestra do Algarve, onde é maestro titular.

A empresa Teatro Municipal de Faro, E.M. aposta numa linha de programação abrangente em termos de áreas artísticas a acolher, adequando as diversas manifestações artísticas que apresenta, que podem ir da sua forma mais clássica até às mais recentes tendências artísticas, no domínio da dança alternativa ou do teatro experimental, aos seus dois espaços, Teatro Lethes (dispõe de uma sala com capacidade para 150 pessoas) e Teatro das Figuras, consoante as características das mesmas melhor se adaptam a um ou a outro” ([www.teatrodasfiguras.pt/teatro/teatrofiguras](http://www.teatrodasfiguras.pt/teatro/teatrofiguras) consultado em 13-02-2010).

“Na actividade que tenho desenvolvido no teatro, o que gostei foi: dentro das propostas que chegam, sejam de partilha de bilheteira ou de aluguer de sala e que tenham qualidade e se adaptem à sala, a aposta tem sido no sentido de tentar cobrir o maior número de áreas possível, da música, à dança, ao teatro. E tentar que a qualidade aconteça, dentro do possível”. É desta forma que o maestro Osvaldo Ferreira, responsável pela direcção artística do teatro antes das eleições autárquicas de 2009, define o trabalho desenvolvido.

“Lembro-me de ter tido uma conversa numa reunião da administração quando entrei, de ter dito que com a crise que tinha disparado, isto ia ser um grande problema, em termos de público e tudo. Mas nem por isso, diminuámos o número de espectáculos mas aumentou o número de espectadores. Talvez na relação directa de não se pôr coisas por pôr, fez-se o essencial com bons artistas e as pessoas aderiram. O feedback que tínhamos é que em Faro salvaram-se muitos espectáculos, porque conseguiam fazer-se duas ou três sessões e encher a casa. Faro tem bilhetes a preços que não existem praticamente em mais lado nenhum a seguir a Lisboa, há poder de compra, graças aos estrangeiros residentes. Os agentes que aqui colocam os espectáculos sabem que podem pôr os bilhetes a esse preço e salvam muitas das vezes as suas contas porque conseguem vender. É um teatro que é sempre apetecível nesse sentido e porque criou uma imagem de respeito e de qualidade!” (a análise dos dados mostra que em 36% do total de eventos apresentados foi cobrado bilhete de valor inferior a 10€ e em 27% entre 10 a 25€, o que infirma a afirmação de os preços dos espectáculos serem acima da média, cf. Quadro 11 do Anexo 6).

Em termos de critérios de programação, “o ideal seria ter dinheiro para seguir o *mainstream*. Este teatro é um teatro de acolhimento de todas as áreas, que podem ir do cinema, à literatura, uma exposição, dança contemporânea ou clássica, música popular,

jazz, blues, erudita. Temos que tentar cobrir um pouco de tudo. Chegar a todos os públicos. Gostaria de ter mais dinheiro para poder apresentar coisas mais alternativas, essas coisas às vezes têm imensa qualidade mas têm menos público que tem tanto direito como o outro de assistir ao que gosta. Mas a lógica economicista impede-nos de poder fazer isso com mais regularidade”. Atendendo ao grau de consagração, efectivamente 51% do total de eventos apresentados nos três primeiros anos de actividade são projectos consagrados e apenas 15% são jovens projectos, o que confirma a dificuldade expressa pelo director artístico de apostar em “coisas mais alternativas”. Se atendermos ao tipo de repertório dos eventos apresentados, 10% tem repertório alternativo, é o quinto tipo de repertório com maior número de ocorrências, o que mais uma vez denota a quase inexistência de uma aposta de risco (cf. Quadros 3 e 2 do Anexo 6).

O grau de internacionalização não é central na selecção, “para mim, a qualidade não tem passaporte. Eu estou-me nas tintas que seja francês, alemão, inglês ou português. O que me preocupa são os custos dos espectáculos. (...) Vivi muitos anos no estrangeiro e não compro só por vir de fora, às vezes com menos qualidade do que o que há cá. Dentro do possível tento promover e ajudar os bons criadores nacionais e as pessoas que estão apostadas em fazer coisas de raiz. Temos conseguido fazer algumas co-produções, mas não muitas”. 81% do total de eventos apresentado foi produzido em Portugal, contra 12% de eventos internacionais (cf. Quadro 5 do Anexo 6).

As parcerias com estruturas de criação como a Orquestra do Algarve (que assegurou 15,1% do total de eventos), a Associação Cultural Ar Quente que co-produz com o Serviço Educativo as visitas encenadas (4,7% do total de eventos), a Associação Cultural Música XXI (2,3% do total), o Cineclube de Faro (2% do total), a Acta, Companhia de Teatro do Algarve (1,7% do total) e outros agentes locais representam cerca de um terço do total de eventos apresentados.

Estas parcerias vão ao encontro do objectivo estabelecido de trabalhar em conjunto com os agentes culturais da região. Se em alguns casos, o teatro se limita a acolher no seu espaço as iniciativas desses agentes (17% do total de eventos apresentados), outros existem em que o trabalho é desenvolvido conjuntamente. Se atendermos à situação de produção em que os eventos foram realizados, verificamos que 44% foi realizado mediante selecção (maioritariamente espectáculos de música e

teatro), 29% em co-produção (em que se devem salientar os concertos com repertório clássico realizados pela Orquestra do Algarve, as visitas encenadas com repertório infantil juntamente com a Associação Ar Quente, as actividades também com repertório infantil Bebés com Música e Histórias para Instrumentos, juntamente com a Associação Cultural Música XXI, e os Concertos Surpresa na Universidade do Algarve e no Estabelecimento Prisional de Faro) e 9,7% corresponde à percentagem de eventos produzidos pelo próprio teatro (ateliês e o Festival: Um Mundo de Percussões; cf. Quadro 9 do Anexo 6).

O maestro Osvaldo Ferreira tinha afirmado que “temos conseguido fazer algumas co-produções, mas não muitas!”, os resultados mostram que o número de co-produções é significativo, o que não parece ser significativo é o número de situações de produção deste tipo com entidades de fora da região ou mesmo internacionais, atendendo a que um dos objectivos definidos remetia para a “apetência em participar em redes, parcerias e co-produções, nacionais e internacionais”. Mesmo a participação nas redes internacionais de circulação de espectáculos parece algo comprometida quando apenas 12% dos eventos são internacionais.

49% do total de eventos apresentados foi na área da música com repertórios clássico, étnico ou popular e 19% de teatro com repertório popular. Em relação a estes dois tipos de eventos, algumas particularidades sobressaem: os eventos de música resultam de co-produções com entidades da própria região de Faro enquanto os de teatro são sobretudo espectáculos seleccionados de entre um conjunto disponível nas áreas de Lisboa e Faro; enquanto os espectáculos de música são destinados a maiores de 6 anos, os de teatro são para maiores de 12 (o que revela uma aposta na formação do público desde mais cedo na área da música do que na do teatro); enquanto os projectos musicais são todos eles consagrados, os de teatro têm a característica de: os que são apresentados no Teatro das Figuras também serem consagrados mas os que são apresentados no Teatro Lethes serem jovens e apresentados ao público com bilhetes de valor inferior a 10€. Por este último aspecto, é possível afirmar que há uma relação entre o grau de consagração e o valor dos bilhetes, até porque os espectáculos de música de projectos internacionais são quase todos eles de valor superior a 25€(provavelmente é a este tipo de eventos que o maestro se estaria a referir quando afirmou que “Faro tem bilhetes a preços que não existem praticamente em mais lado nenhum a seguir a Lisboa”).



12,4% do total de eventos apresentados são espectáculos de dança (terceiro tipo de evento com maior número de ocorrências), com repertórios alternativo e étnico, quase todos projectos consagrados de Faro e Lisboa, quando nacionais. A particularidade deste tipo de evento prende-se com o tipo de repertório dominante, ou seja, alternativo. O maestro Osvaldo Ferreira tinha afirmado que “gostava de ter mais dinheiro para poder apresentar coisas mais alternativas” e efectivamente só alguns espectáculos de dança e novo circo satisfazem este desejo, o que vem questionar o objectivo de promover o contacto com novas formas de expressão artística.

8,4% do total de eventos são ateliês, com repertório maioritário infantil e produzidos pelo próprio teatro. A eles se deve acrescentar 4,4% de outros eventos que são maioritariamente as visitas encenadas ao teatro. A filosofia de programação definida baseava-se numa “abordagem pedagógica e formativa de consumo das artes de palco”, o que parece ter vindo a ser desenvolvido pelo Serviço Educativo, responsável quer pelos ateliês, quer pelas visitas encenadas ao teatro. Aliás, as produções realizadas na região de Faro esgotam o repertório infantil e clássico, o que caracteriza esta abordagem pedagógica e formativa.

O Serviço Educativo foi responsável por 28,5% do total de eventos apresentados; a maioria dessas actividades foi na área da música (Concertos Pedagógicos em parceria com a Direcção Regional de Educação do Algarve e a Orquestra do Algarve para público escolar e idosos, e Concertos Promenade em co-produção com a Orquestra do Algarve para o público familiar), ateliês, espectáculos de teatro e outros eventos (as referidas visitas encenadas ao teatro, a promoção de conversas entre criadores e público em redor de temas ligados às artes de palco e alguns projectos realizados nas próprias salas de aula dos estabelecimentos de ensino de todo o distrito). Este serviço arrancou no ano de 2006 com a tarefa de “encurtar a distância que medeia público e objecto artístico, facilitando o encontro e promovendo a proximidade” ([www.teatrodasfiguras.pt/teatro/servico](http://www.teatrodasfiguras.pt/teatro/servico) consultado em 13-02-2010).

“Comparando-me a outros teatros, eles estão sem público, dizem-me: ‘você em Faro são um caso de sucesso, você têm público, são você em Faro e o Teatro S. João no Porto’. Nós felizmente temos público, actuamos bem nessa área, o público aderiu, não nos podemos queixar e creio que a nossa missão tem sido conseguida. Temos um Serviço Educativo com dezenas ou centenas de milhar de crianças e jovens que

passaram pelo teatro nesta curta existência. Oferecemos bilhetes à Casa dos Rapazes, às crianças desfavorecidas, às escolas, aos professores que trabalham em certas áreas que têm alunos que se interessam por essa área”. A análise à programação mostra que este é o equipamento que desenvolve uma actividade mais profícua em termos de Serviço Educativo (seguido do Teatro Municipal da Guarda com 17% do total de actividades desenvolvidas), nenhum dos outros equipamentos apresenta valores superiores a 6%, o que pode estar na origem da afluência de público. Em Faro, os eventos com maior número de espectadores foram os de música, teatro e os organizados pelo Serviço Educativo, estamos a falar de 345 espectadores em média por sessão (para uma sala com 786 lugares), o que dá uma taxa de ocupação de 43,9%.

Num estudo realizado em 2007 sobre os públicos do teatro, o perfil foi definido da seguinte maneira: 37 anos de idade em média, 71% com formação de nível superior, 12% estudantes; 95% portugueses, 53% residentes em Faro e os restantes 47% residentes nos concelhos limítrofes (Loulé, Olhão, Tavira, Albufeira, S. Brás de Alportel). A percentagem de público nacional é esmagadora, mas “há bastante público estrangeiro, só que adere muito menos ao teatro porque não entende, mesmo na dança é um público muito conservador, se vem uma companhia que traz o Lago dos Cisnes, estão lá todos, se a Orquestra do Algarve toca Mozart e Beethoven, estão lá todos; em determinado tipo de espectáculo, eles aparecem. Mas maioritariamente são portugueses”, a percentagem de 95% fala por si.

Um dos objectivos definidos para o teatro é “desenvolver e consolidar hábitos culturais na população do concelho e da região”, os dados recolhidos pelo estudo mostram que 53% do público reside no concelho de Faro e os restantes nos concelhos vizinhos (segundo dados dos Censos de 2001, no concelho de Faro residem 57.100 habitantes; em Loulé, 58.600 e em Olhão, 40.700; o que configura o teatro com um público/espectador potencial de 156.400 pessoas), o que confirma o teatro não só na cidade mas em toda a região. “São questões geográficas, Faro está a 10km de Loulé, a 8 de Olhão, a 5 de Almancil, e estamos a falar da região rica do Algarve. A Universidade do Algarve faz muito por isso, tem muitos professores e todo o agregado familiar ligado, os professores do secundário, os advogados, os engenheiros são esses os consumidores dos produtos do teatro. Levam os filhos aos concertos. O nosso Serviço Educativo funciona muito bem, é dos melhores a nível nacional!”, e parece estar a

concretizar com sucesso as estratégias de formação de públicos, seguidas, entre outras, pela área de Marketing e Relações Públicas do teatro.

O principal objectivo desta área tem sido dar a conhecer a programação dos três espaços que se encontram sob a gestão da empresa municipal através da dinamização de vários instrumentos de comunicação: o programa trimestral com uma tiragem de 10.000 exemplares, o site ([www.teatrodasfiguras.pt](http://www.teatrodasfiguras.pt)), envio por sms de informação sobre a programação para a mailing list (esta acção resulta da parceria com a empresa Inesting que presta serviços na área do marketing e tecnologia internet, multimédia e mobile), flyers, cartazes A3 e mupis distribuídos quinzenalmente por todo o Algarve, publicidade na imprensa nacional e regional (Jornal Expresso – Revista Actual, Magazine Artes e Barlavento), campanhas publicitárias na RTP 1 e 2 para divulgação dos principais eventos; sistema de venda de bilhetes on line através da Ticketline e Plateia e criação de cheques-oferta de crédito para compra futura de bilhetes. Toda esta actividade representa 20% dos custos de programação.

Outro dos objectivos definidos passava por “contribuir para a construção de uma Rede Nacional de Teatros”, o que poderia ser conseguido, na opinião do maestro, com a circulação das co-produções e produções próprias do teatro ou dos agentes da região, “mas esse é o lado absolutamente ridículo da questão, é que nenhuma das instituições é suficientemente apoiada, o Algarve com a orquestra e a companhia de teatro que tem, se fossem devidamente apoiados, podiam produzir mais de 50% dos espectáculos de todo o Algarve. Porque se a Acta tivesse dinheiro, programava uma boa temporada de teatro com bons actores, encenadores, recebendo de vez em quando uma ou outra companhia daqui ou dali mas conseguiam produzir para consumo local e até para exportar para outros teatros; a orquestra, a mesma coisa e em conjunto podiam fazer ópera. Portanto, se 50% da produção fosse feita localmente e com qualidade, o que isso reduzia no quanto se gasta para ir buscar coisas de fora!”.

O orçamento anual do teatro é um milhão e trezentos mil euros, em que um milhão é dado pela autarquia. No entanto, o dinheiro da autarquia não é todo para os eventos que acontecem dentro do teatro, por exemplo, o teatro co-produz o Festival Internacional de Música do Algarve com a Região de Turismo do Algarve, o dinheiro que vem da autarquia paga as orquestras que vão a todo o Algarve, como o maestro Osvaldo Ferreira sublinha “esse dinheiro não traduz o dinheiro efectivo que sai da

Câmara Municipal para o teatro. (...) Seria mais justo dizer que o que tem vindo da parte da Câmara está entre os 600 a 800 mil euros”. O orçamento completa-se com as receitas próprias (o teatro funciona também como centro de congressos), de bilheteira, com as verbas dos mecenas (Águas do Algarve e Algar, empresa de valorização e tratamento de resíduos sólidos com apoios plurianuais; Irmãos Cavaco, Letra 7, empresa de publicidade, Publi rádio, empresa de publicidade exterior com apoios anuais) e das co-produções, nomeadamente o Festival Internacional de Música do Algarve.

O maestro Osvaldo Ferreira queixou-se do financiamento da autarquia na medida em que as transferências de dinheiro prometidas não têm sido cumpridas, “a única coisa que chega é: os salários estão garantidos e é tudo! As dívidas vão-se acumulando, vai-se pagando com um mês ou dois de atraso. Os fornecedores são os verdadeiros mecenas do teatro, são os desgraçados que trabalham e que andam aflitos para receber, esses é que são os mecenas do Teatro Municipal de Faro e de todos os teatros do país, porque é isso que está a acontecer em todo o lado.

(...) No caso dos municípios e dos teatros municipais, as pessoas que criaram tudo isto, acho que fizeram as contas mal ao princípio. Criaram-se infra-estruturas e é preciso pessoal para trabalhar lá dentro, desde os seguranças à manutenção, às senhoras da limpeza, à produção, ao marketing e por aí fora, é preciso funcionários, é preciso salários, significa que no final do ano só para ter as portas abertas, gastam-se 600 ou 700 mil euros.

Os fornecedores principais têm a ver com a actividade do marketing, da produção, todos os custos relacionados com a vinda dos artistas, hotéis, refeições – é preciso garantir tudo isso! E não nos podemos esquecer que qualquer espectáculo custa muito mais dinheiro fora de Lisboa do que em Lisboa. Num espectáculo em Faro temos de dar alojamento, refeições, cachets, custa quase o dobro do dinheiro.

Moral da história: se o Estado à partida tem um bolo e gasta milhões com as entidades do Porto e Lisboa (Fundação de Serralves, Casa da Música, Teatro S. João no Porto, Teatro D. Maria II, Teatro S. Carlos e Centro Cultural de Belém em Lisboa), não fica um centavo para gastar nas capitais de distrito<sup>146</sup>. (...) E eu pergunto, que país é

---

<sup>146</sup> O maestro Osvaldo Ferreira vai mais longe ao questionar a existência do próprio Ministério da Cultura, “nós temos um Ministério da Cultura sobre o qual tenho muitas dúvidas da necessidade de existência, porque do orçamento que existe para ser gasto na cultura, uma percentagem extremamente elevada, acho que ultrapassa mesmo os 50%, já me disseram que vai aos 75%, é consumido

este que tem subsídios para duas cidades e não tem para rigorosamente mais nada?! Não saem 5 tostões para mais ninguém, nenhuma capital de distrito<sup>147</sup>.

(...) Se criassem então uma rede de teatros financiada onde nos pedissem que garantíssemos a manutenção, já seria possível fazer-se uma programação de muita qualidade, se o Estado dissesse paguem a manutenção que nós damos 200 mil euros para programação! Era a saída possível!”.

Esta extensa citação ilustra a difícil situação económica em que se encontra a maior parte destes equipamentos; da proposta inicial da criação da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros fazia parte o financiamento do primeiro ano de actividades e a partir daí, usufruindo da dinâmica do trabalho em rede (o que não aconteceu!), cada um dos equipamentos seria responsável pelo financiamento da sua actividade. O que fica claro nas palavras do maestro Osvaldo Ferreira é a dificuldade sentida pelas autarquias em assumir essa tarefa, o que aliás tem vindo a ser discutido nos fóruns promovidos pelos programadores culturais, como testemunhou José Filipe Murteira, Director do Pax Julia de Beja. A solução apontada passa pelo financiamento central e não estritamente local, proposta sobre a qual o Ministério da Cultura responde remetendo para o QREN e a aplicação da política comunitária de coesão económica e social em Portugal.

---

imediatamente a nível interno, ou seja, em todos os salários, assessores, directores, na máquina interna, ela consome logo uma percentagem absolutamente alucinante do dinheiro que deveria ser colocado ao serviço da cultura propriamente dita. Esse dinheiro já não chega a lado nenhum”.

<sup>147</sup> Mesmo a distribuição das verbas pelas capitais de distrito merece uma reflexão mais aprofundada na opinião do maestro Osvaldo Ferreira, “não é novidade para ninguém que há cidades que não sendo capitais de distrito, têm facilidade de tesouraria muito mais elevada que as capitais de distrito. Dou-lhe o caso de Portimão e Faro, Portimão tem muito mais dinheiro para gastar do que Faro, ou mesmo Albufeira ou Loulé, que são os dois municípios mais ricos do país. Outras regiões, como por exemplo no distrito de Aveiro: Santa Maria da Feira tem muito mais dinheiro que qualquer outra cidade para gastar; é uma cidade com poucos habitantes mas é um concelho com 31 freguesias, com quase 200 mil habitantes. Como é que perante a população se justifica que se gaste dinheiro no Teatro Aveirense, quando as pessoas de Santa Maria da Feira nem se revêm como sendo de lá. Aquilo pertence à área metropolitana do Porto, as pessoas estão muito ligadas ao Porto, portanto ninguém aceita que o dinheiro dos contribuintes vá ser gasto no Teatro Aveirense. Como é que se contorna isto? Eu não sei e duvido que alguém tenha uma resposta, nem o Primeiro-Ministro, nem o Ministro da Cultura ou da Economia. Ao mesmo tempo, vemos o gasto de fundos por parte de empresas que não sendo empresas públicas – CGD, EDP, TMN - têm responsabilidades e vejo-os a gastar milhares de euros por ano com todo o tipo de espectáculos que vêm naquela auto-estrada de sentido único, da Europa para cá, porque a Europa não nos compra nada a nós, vem tudo de lá. Esse dinheiro que resulta das nossas facturas de telemóvel é gasto em festivais disto ou daquilo. Um fragmento ínfimo dos lucros que eles têm faria as delícias e resolvia os problemas das companhias de teatro e das orquestras portuguesas! Isto daria para a Orquestra do Algarve não ter dificuldades financeiras, não ter que se prostituir artisticamente e ter que tocar às vezes em cima de um coreto ou fazer qualquer coisa para realizar dinheiro para pagar os salários no fim do mês. Já não aconteceria se tivéssemos um fundo que garantisse o pagamento dos salários aos trabalhadores no fim do mês”.

Relativamente aos objectivos definidos para o Teatro Municipal de Faro, o maestro Osvaldo Ferreira considera que estão cumpridos, “os objectivos e o trabalho foi bem feito! Acho que sim, o teatro de Faro tem neste momento uma equipa de profissionais, desde os técnicos a quem trabalha na produção, comunicação, sabem o que estão a fazer e gostam. (...) Conseguimos a certificação de qualidade (certificação do Sistema de Gestão da Qualidade segundo os princípios da norma ISO 9001, conferido pela SGS ICS, organismo líder mundial em certificação) durante o ano que passou - outra questão que abona a favor do teatro! Tenho orgulho em trabalhar com as pessoas que cá estão, fez-se um grande trabalho! Ampliou-se o próprio património do teatro, recuperámos o piano – um piano de concerto custa 100 mil euros –, o nosso sofreu uma inundação no dia da inauguração, o alarme disparou e ficou encharcado, mandámo-lo para Inglaterra e recuperámo-lo, foi estreado este fim-de-semana. Segundo Artur Pizarro é o melhor piano em Portugal. Criámos o Pequeno Auditório (no espaço da Sala de Ensaios). Finalmente abrimos os bares, dentro e fora. Muita coisa foi conseguida e contra a burocracia!”.

Em termos de orientações para o futuro, “defendo que o teatro deva manter uma orgânica idêntica à que tem, que a Câmara cumpra mais atempadamente os seus compromissos. No que diz respeito à administração, defendia algo diferente: estou a programar mas estou como vogal da administração, defendia que houvesse um director artístico/programador que não estivesse na administração pois dá muito trabalho lá estar. O programador/director artístico deve ser alguém que consiga olhar de fora, não deve estar dentro da administração. Deve estar ligado ao meio artístico, conhecer as pessoas, abrir portas, ter capacidade de diálogo, sentido crítico e de selecção. Era a única mudança que fazia!” (proposta semelhante à realizada por Maria da Luz Nolasco no Teatro Aveirense).

A identidade do Teatro Municipal de Faro foi definida da seguinte maneira: “qualidade (das infra-estruturas, acústica da sala, boas condições físicas, competência do pessoal, acolhimento). É inevitável reafirmar as dificuldades financeiras, sempre foi uma luta, no sentido de procura constante e permanente da sustentabilidade financeira do teatro. E esperança, em termos futuros. Não só em Faro, tem a ver com políticas, com centralismo, plano político do que se pretende para o futuro a nível nacional. Não

posso pensar que o problema da cultura está resolvido se se resolver o problema de Faro!”.

### 3. 7. Teatro Municipal da Guarda

O Teatro Municipal da Guarda abriu as portas no dia 24 de Abril de 2005. Nas palavras do Director, Américo Rodrigues: “fiz questão que o teatro abrisse numa data simbólica, no dia de todos os sonhos!”<sup>148</sup>.

“Se alguém avançou com a construção deste equipamento é porque se notou que ele fazia sentido nesta comunidade, foi uma exigência da comunidade. Durante anos, houve uma grande dinâmica cultural na Guarda, mas não havia um espaço com condições técnicas. Utilizávamos um pequeno auditório municipal no próprio edifício da Câmara que não permitia determinado tipo de programação que as pessoas começavam a exigir”.

A Câmara Municipal da Guarda decidiu então construir um novo equipamento; do ponto de vista técnico, “a sugestão foi minha, mas sempre teve o apoio da Presidente da Câmara de então e do Vereador do Pelouro da Cultura, que continua a ser o mesmo, foi qualquer coisa que foi crescendo no interior da Câmara”.

O director esteve na origem do processo, no lançamento do concurso público definindo que espaços o teatro deveria ter, que funcionalidades, e depois no final, acompanhando o encerramento da obra com o arquitecto Carlos Veloso e ajudando a corrigir problemas de funcionalidade que se colocaram (esta possibilidade de intervir na fase de execução da obra foi algo que aconteceu unicamente no caso da Guarda; os equipamentos de Beja, Leiria, Santarém e Viana do Castelo também poderiam ter sido acompanhados, na medida em que os actuais responsáveis já se encontravam na autarquia na altura, no entanto, o facto de serem remodelações de espaços já existentes, comporta outro tipo de limitações. Na construção do equipamento de Portalegre, o actual responsável pela programação, apesar de na altura fazer parte dos quadros da Câmara, não exercia funções que lhe permitissem realizar esse acompanhamento).

---

<sup>148</sup> A entrevista ao Director/Programador do Teatro, Américo Rodrigues, foi realizada no dia 7 de Abril de 2009.

O financiamento da obra, calculada em 12 milhões de euros, foi assegurado fundamentalmente através do POC (75%); o teatro demorou 5 anos a ser construído.

O edifício comporta um Grande Auditório com 626 lugares, um Pequeno Auditório com 164 lugares, uma Sala de Ensaios para 40 pessoas, um Café Concerto com 125 lugares, uma Galeria de Arte e o bar do Grande Auditório.

A equipa do teatro é constituída por trinta colaboradores.

Américo Rodrigues (Mestre em Ciências da Fala) trabalha desde sempre na Câmara Municipal da Guarda; começou, aos 18 anos, como animador cultural no FAOJ (Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis), actual Instituto da Juventude, e é Director do Teatro Municipal da Guarda desde a abertura. O equipamento é gerido pela empresa municipal Culturguarda, Gestão da Sala de Espectáculos e Actividades Culturais, da qual Américo Rodrigues é também director. Enquanto Director Artístico, desempenha as funções de planeamento estratégico da programação artística e pedagógica, de acordo com a política cultural da Culturguarda; elaboração de textos, editoriais e outros; representação da Culturguarda em todos os actos oficiais, contactos com artistas e público, conferências de imprensa e entrevistas sobre programação e outros assuntos; coordenação dos Planos e Relatórios de Actividade. Como director financeiro, é responsável pela gestão financeira e administrativa geral; controlo orçamental e patrimonial; gestão de recursos humanos e representação da Culturguarda em actos e assuntos de carácter negocial, burocrático ou administrativo e outros.

A secretária de direcção, Margarida Esteves (licenciada em Secretariado e Assessoria de Direcção) controla e regista a correspondência; trata administrativamente todo o expediente e gere e mantém o arquivo geral.

A assistente de programação, Sílvia Fernandes (licenciada em Comunicação e Relações Públicas) apoia o planeamento da programação e os contactos e negociações no que respeita à programação artística.

O Serviço Educativo é assegurado por dois funcionários, Victor Afonso e Élia Fernandes (licenciados em Educação Musical, Via Ensino - 2º Ciclo) que promovem iniciativas de sensibilização na área artística com vista à obtenção de novos públicos; coordenam as actividades pedagógicas e realizam visitas guiadas e acções de animação para crianças, jovens e idosos.



A responsável pela produção, Lucinda Gomes (12º ano) tem as funções de controlo orçamental da produção; acolhimento dos artistas; elaboração e manutenção de mapas de utilização dos vários espaços de ensaio e palco, montagem de exposições, projecções de vídeo, slides ou diaporamas, em colaboração com o sector de Marketing e de Relações Públicas.

O chefe da equipa técnica, Armando Neves (12º ano), é responsável por todas as operações para a prossecução dos diferentes espectáculos e coordena a equipa técnica.

O técnico de manutenção, Ricardo Fernandes (licenciado em Engenharia Mecânica) é responsável pela manutenção de todo o equipamento; coordenação das seguintes áreas: electricidade, segurança e limpeza; coordenação e manutenção do parque de estacionamento.

O electricista, Ricardo Pereira (9º ano) mantém todo o equipamento eléctrico.

O técnico de audiovisuais, Tiago Dias (licenciatura em Educação Física) é responsável pela montagem, operação e manutenção do equipamento audiovisual; registo e arquivo em vídeo de todos os eventos de carácter artístico; apoio nas montagens e desmontagens de espectáculos e de outras actividades que envolvam meios técnicos.

Os três técnicos de palco (dois com o 9º ano e um com o 12º ano de escolaridade) são responsáveis pela operação e manutenção de todo o equipamento técnico; montagens e desmontagens de espectáculos e de outras actividades que envolvam meios técnicos e direcção de cena ou apoio de palco em espectáculos, quando necessário.

A técnica de contabilidade Ana Leonor Vieira (bacharel em Gestão de PME's) e o gestor Pedro Assunção (licenciado em Economia) executam a contabilidade e preparam os documentos de prestação de contas; controlam as receitas e tratam toda a informação de pessoal e processamento de vencimentos.

O Técnico de Relações Públicas e Frente de Casa, Carlos Antunes (licenciado em Comunicação e Relações Públicas) organiza cocktails, conferências de imprensa, assinatura de protocolos e outras acções públicas de carácter institucional; todo o tipo de contactos com diversas entidades; coordena o acolhimento do público e da frente da casa e os meios disponíveis ao público; gere e mantém a base de dados.

Os três assistentes de bar (todos com o 12º ano de escolaridade) são responsáveis pelo atendimento ao público.

O assistente de bilheteira, Cristóvão Antunes (licenciado em Economia) atende o público para reservas, venda de bilhetes, assinaturas e informações; atende a linha telefónica própria; controla o fluxo financeiro inerente.

Os três seguranças (todos com o 9º ano) abrem e fecham as instalações de manhã e à noite; registam as entradas e saídas de pessoal e material; controlam entradas e saídas em dias/noites de espectáculo, montagens e desmontagens; vigiam os sistemas de vigilância vídeo e alarme contra intrusão.

A auxiliar de serviços gerais, Maria Amélia Pires (9º ano de escolaridade) apoia o expediente interno e externo; as tarefas de mailing, correio ou outras de características idênticas.

As três auxiliares de limpeza (uma com o 4º ano, outra com o 8º e a outra com o 9º ano de escolaridade) mantêm a limpeza e higiene geral do edifício; apoiam a limpeza do palco antes e durante os espectáculos.

Os dois designers (licenciados em Design Gráfico) são responsáveis pela manutenção da imagem gráfica pré-concebida; execução gráfica e acompanhamento da produção de todos os materiais promocionais e manutenção do site na Internet.

O técnico de comunicação e imagem, Sérgio Currais (licenciado em Comunicação e Relações Públicas) promove todo o tipo de contactos com a comunicação social e entidades externas ao teatro; redige textos para comunicados de imprensa e para suportes de comunicação institucional e programática; mantém um arquivo de recortes de imprensa, cassetes vídeo e áudio de rádio e TV, bem como de registos fotográficos dos espectáculos e assegura a coordenação técnica de tarefas relativas à estratégia de Marketing, relações com o público e criação da imagem de marca do teatro.

O Gabinete de Comunicação e Imagem, coordenado por este técnico com outra técnica de comunicação, um designer e um designer associado, é responsável pelo site ([www.tmg.com.pt](http://www.tmg.com.pt)), agenda trimestral com tiragem de 10.000 exemplares (disponibiliza informação sobre as actividades, o curriculum dos artistas, etc; também existe uma versão electrónica disponível para download no site do teatro), blogue

([www.teatromunicipaldaguarda.blogspot.com](http://www.teatromunicipaldaguarda.blogspot.com); permite em tempo real chamar a atenção para o que se entender; “no início, tinha muitos comentários, agora não”), página no Twitter ([twitter.com/teatroguarda](https://twitter.com/teatroguarda)), newsletter enviada semanalmente para a mailing list, Amigo TMG com 3 tipos de assinatura, suplemento Minuto TMG distribuído com o Terras da Beira, jornal local (permite divulgar de forma mais desenvolvida as actividades do teatro), Rádio TMG (programa na rádio local, Rádio Altitude, é uma oferta da própria rádio; em tempos houve um programa numa rádio espanhola, Onda Cero, que deixou de se realizar por problemas financeiros), Revista Hora TMG com tiragem de 1.000 exemplares (já não existe “porque não há dinheiro, funcionava como um complemento à agenda, com textos críticos sobre os espectáculos”; era distribuída por todos os teatros e redacções dos jornais nacionais), uma mini-agenda (pequeno desdobrável, que também já não existe); Cadernos TMG (edição de cd’s e catálogos de exposições).

As principais linhas estratégicas de intervenção foram definidas pelo director como sendo: uma programação diversificada e de qualidade, marcada pela exigência e pelo risco (a música e o teatro como as grandes apostas); ópera e espectáculos nunca vistos por falta de condições; cinema de qualidade; ciclos e festivais, como jazz, teatro, música clássica, novas músicas, entre outros; exposições na Galeria de Arte com artistas consagrados a nível nacional e internacional, bem como de artistas da cidade com obra meritória; conquista de novos públicos; relação com agentes e instituições locais e colectividades através de co-produções; um Serviço Educativo envolvendo a comunidade (crianças, idosos, pessoas com deficiência, famílias); colaboração com outros teatros e casas de cultura; Café-Concerto como um espaço de convívio e entretenimento, dirigido sobretudo aos mais jovens; estabelecer parcerias com a produção cultural de Salamanca e toda a região espanhola de Castela e Leão (estes objectivos foram retirados de um documento cedido pela direcção do teatro relativo ao primeiro ano de actividade).

Volvidos quatro anos, Américo Rodrigues reitera que “continua a fazer sentido uma programação de risco, que não seja muito previsível, faz sentido que haja actividades vanguardistas, inovadoras misturadas com as mais previsíveis, a que o público adere mais frequentemente”. Esta programação de risco reflecte-se, entre outros aspectos, na escolha do espaço no equipamento onde é apresentada a maioria dos

eventos (contrariamente à grande maioria dos outros congéneres), o Pequeno Auditório (39% do total de actividades), seguida do Café-Concerto (25%, maioritariamente jovens projectos musicais) e em terceiro lugar o Grande Auditório com 18% do total de eventos. Tendencialmente é este o espaço mais utilizado, por ser o que permite a apresentação das grandes produções; como não é esse o eixo central da programação na Guarda, a escolha primordial recai num espaço com menor capacidade e projectado para pouco mais de centena e meia de pessoas.

“O objectivo da programação foi sempre surpreender as pessoas, arriscar, algo que representasse uma novidade para a cidade. Nunca quisemos que o teatro fosse apenas da Guarda, quisemos que tivesse um âmbito regional e transfronteiriço. O nosso público-alvo é o público da Beira Interior e da raia espanhola e sempre através de uma programação que se constitua como surpresa, novidade!” (em termos de tipo de repertório, 25% dos eventos tem um repertório popular, 12%, étnico e alternativo; o que confirma a vertente de risco definida para a programação).

A programação do Teatro encontra-se estruturada em núcleos, “durante o ano organizamos habitualmente determinados festivais ou ciclos como é o caso do Festival Jazz nas Alturas, o Ciclo Vozes de Outro Mundo, Síntese, o Ciclo de Música Contemporânea da Guarda, Outonal, o Festival de Música da Guarda e o Acto Seguinte, Festival de Teatro da Guarda; mas há sempre espaço para outros, por exemplo, o Festival Dizsonante não tem periodicidade nenhuma, organizamos quando nos apetece, tal como também organizámos um ciclo dedicado a campanhas, o Ciclo Campanhas e C@mpanhia Ilimitada, o Ribeirinha, o Festival de Mulheres, C3, um Ciclo de Cine-Concerto. Há uns festivais que consideramos estruturantes e há outros que não e que não faz sentido terem o mesmo tipo de tratamento; estamos sempre a criar, criámos um festival de música contemporânea; depende da importância que as coisas têm, da adesão dos artistas e do público”.

Dentro dos festivais, os critérios adoptados na selecção dos eventos são a qualidade, o que obriga o programador a ver previamente os espectáculos ou a ouvir cd's e ver dvd's, manter-se informado sobre o que está a acontecer para saber o que programar. “Quando decido programar, estou convencido de que faz sentido para o teatro, tem qualidade e tem um determinado público. No caso dos festivais, isto tem uma lógica interna, às vezes é preciso ter um nome mais mediático e outro mais

experimental, que seja uma espécie de revelação feita por nós; noutros casos, temos nomes internacionais misturados com portugueses; noutros ainda programamos coisas por serem exclusivas em Portugal ou então vão a três ou quatro sítios e queremos contribuir para que esse artista se apresente em Portugal, tudo varia de festival para festival. A selecção é feita porque estamos convencidos de que são bons e representam um valor acrescentado para o teatro”.

A programação que se estrutura à volta destes festivais, ciclos ou núcleos temáticos estabelece uma rede de relações com o Serviço Educativo. Este serviço, responsável por 17% do total das actividades desenvolvidas, produz, entre outras actividades (visitas guiadas, Chá Dançante, uma actividade realizada uma vez por mês à tarde e destinada ao público sénior: reformados, idosos, Centro de Dia e Lares), ateliês no âmbito dos ciclos e festivais como o Acto Seguinte, o Festival de Teatro da Guarda, o Ciclo Campainhas & C@mpanhia Ilimitada, o Inblues, o Festival de Blues da Guarda, o Jazz nas Alturas, o Festival de Jazz da Guarda, o Ribeirinha, o Festival de Mulheres e o Inside Out, um projecto de acção cultural e social que pretende “valorizar a participação de públicos habitualmente esquecidos, dinamizando com eles actividades criativas que valorizem as suas capacidades”. Na primeira edição, um actor do Teatro Nacional D. Maria II orientou a criação de um espectáculo com os jovens do Instituto de Reinserção Social – Centro Educativo do Mondego; na segunda edição, uma artista plástica organizou uma exposição com trabalhos desenvolvidos por doentes da Casa de Saúde Bento Menni; e na terceira edição, um músico e percussionista criou um espectáculo conjuntamente com crianças e jovens da Aldeia S. O. S. da Guarda.

Se, por um lado, a actividade do teatro se caracteriza essencialmente pela selecção de eventos (62% do total; cf. Quadro 9 do Anexo 7), por outro, é notório o esforço em produzir (as produções representam o segundo tipo de situação de produção com maior número de ocorrências, 146 eventos que correspondem a 22%, o que dá uma média de quatro actividades por mês). Aliás, este é o equipamento que maior número de produções ofereceu nos três primeiros anos de actividade.

Dentro do próprio equipamento, foi criada uma Estrutura Profissional de Criação, Projéc~, que produz quatro espectáculos em média por ano, “reconstituições históricas que estabelecem uma grande ligação da comunidade ao teatro. Até teatro com os funcionários fizemos com um espectáculo que decorria em todos os espaços do

teatro, que foi realizado pelas 30 pessoas. Começando por mim que fazia uma coisa do Harold Pinter à senhora da limpeza que cantava uma canção francesa. A produção própria para nós é muito importante”.

Esses espectáculos que resultam das produções são depois apresentados em vários sítios (Guimarães, Porto no FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) e não circulam mais, na opinião do director, por falta de disponibilidade em promovê-los.

Das produções fazem ainda parte os ateliês da responsabilidade do Serviço Educativo, o Chá Dançante, as comunidades de leitores, que acontecem uma vez por mês e juntam os interessados em discutir o teor de uma obra literária previamente acordada. A aposta na produção é de facto significativa!

Outro aspecto que acentua esta dinâmica é a actividade editorial do teatro. Começou menos de um ano após a abertura e conta com onze números dos Cadernos TMG, dois cd's e dvd's, bem como os vinte e quatro Catálogos das exposições realizadas na Galeria de Arte (todo este material está à venda na Loja TMG ou através do site).

Como Américo Rodrigues fez questão de salientar “não queremos substituir-nos às companhias existentes, por isso é que temos parcerias com as companhias da Covilhã, Teatro das Beiras e Quarta Parede, e da Guarda, o Teatro Aquilo e estamos disponíveis para outro tipo de colaborações. O projecto deste teatro teve sempre a ver com o acolhimento e com a produção própria, sendo que muitas vezes o acolhimento estimula a produção própria”. 5% do total de eventos apresentados (36) corresponde a co-produções, em que 33,3% foram eventos de música e alguns dos co-produtores foram o Conservatório de Música S. José da Guarda e o Centro Cultural da Guarda, e em que 16,7% foram espectáculos de teatro com a companhia Aquilo da Guarda e a Associação Cultural Quarta Parede da Covilhã.

Estas parcerias denotam a ênfase colocada na cidade e na região, os parceiros do teatro são estruturas de criação como o Aquilo Teatro da Guarda, o Teatro das Beiras e a Quarta Parede da Covilhã, o Teatro Académico de Gil Vicente; agentes culturais locais como o Cineclube, o Conservatório de Música S. José da Guarda com um grupo que se chama Síntese, um grupo de música contemporânea, que nasceu por causa do festival que tem o mesmo nome, “é muito engraçado como um festival pode dar origem

a um grupo”, o Centro Cultural da Guarda, o Centro de Estudos Ibéricos, a Câmara Municipal da Guarda, as forças culturais da cidade. “Temos uma ideia de envolvimento consecutivo, todos os dias pensamos na forma de envolver as pessoas da terra. As escolas são o parceiro privilegiado do Serviço Educativo, mas temos também os lares de idosos, a prisão e a casa de saúde mental” (é o único serviço que contempla este tipo de públicos).

O envolvimento da comunidade, sejam os reclusos ou os doentes da casa de saúde mental, as escolas ou os agentes culturais e as colectividades locais, reflecte-se na taxa de ocupação das salas. Se a taxa de ocupação média das salas ronda os 42%, quando se trata de actividades produzidas na própria região (como os espectáculos integrados no Inside/Out ou produzidos pelo Projéc~), ela sobe para 67,8%. Os espectáculos com maiores taxas de ocupação são os que têm um repertório infantil (68%).

Outra característica destes espectáculos produzidos na região é a aposta nos jovens projectos. Tendencialmente, os projectos consagrados vêm de fora da região da Beira Interior ou até de fora de Portugal e os projectos jovens são maioritariamente da zona.

A direcção manifestou uma preocupação em oferecer programação internacional e efectivamente 27% das actividades apresentadas foi produzido fora de Portugal (cf. Quadro 3 do Anexo 7), mas não podemos esquecer que a maioria da produção estrangeira foi filmes, o que vem questionar a ênfase colocada na programação internacional.

“É importante para nós dar essa ideia de um certo cosmopolitismo, de contrariar a ideia de que um teatro na Guarda tinha que ter uma programação provinciana, isso não faz qualquer tipo de sentido! A nossa agenda propõe uma abertura a coisas novas e abertura ao mundo. Este teatro tem uma característica singular que é o facto de ser um teatro de fronteira com Espanha, o que permite trazer espectáculos espanhóis” (5% do total de eventos apresentados provem de Espanha; é o segundo país, depois dos EUA, que mais espectáculos exportou).

O teatro é membro da Red de Teatros de Castilla y León, é a única estrutura portuguesa a integrar a rede. Com ela beneficia da circulação de espectáculos inerente a quem integra o movimento. De acordo com a assembleia de programadores da rede, se

cinco teatros optarem por organizar o mesmo evento, a Junta de Castilla y León (o governo local) assegura 60% do cachet do artista. “A adesão do Teatro Municipal da Guarda à rede espanhola foi uma opção nossa e surge no sentido de definir uma identidade própria que fizesse deste teatro um teatro diferente, sui generis, e esta relação a Espanha ajudaria a definir essa identidade. Mas o nosso projecto não surgiu isolado, foi acompanhado pela criação do Centro de Estudos Ibéricos, dirigido pelo Prof. Eduardo Lourenço, e da Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço que traduz uma política cultural que não existe em muitos sítios, a proximidade a Espanha foi algo definido politicamente”. O projecto do teatro é assumido como estando integrado numa estratégia maior da responsabilidade da autarquia e que tem como fim último enriquecer a cidade e a região, tirando proveito do que muitas vezes é tido como desvantajoso, a interioridade.

O parceiro português da rede começou por ser a Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro (CCDRC)<sup>149</sup>, mas a própria Junta de Castilla y León trocou de parceiro, substituiu a comissão pelo teatro. “É interessante verificar que um governo local escolhe, como parceiro, não o seu equivalente em termos nacionais mas um teatro. E é o teatro que agora concorre juntamente com a Junta a projectos transfronteiriços. É tudo isto que define a nossa diferença. Queremos um público espanhol!”.

A grande proximidade a Espanha existe, mas a relação não é perfeita, dado que, e na opinião de Américo Rodrigues, “a rede é profundamente conservadora, os programadores só programam os espectáculos que enchem as salas, estão obcecados com a ideia da grande adesão do público”. E um programador que pretende uma “programação diversificada e de qualidade, marcada pela exigência e pelo risco” não pode sentir-se totalmente satisfeito com essa oferta!

Uma das linhas estratégicas de intervenção definida para o equipamento é uma programação diversificada; é fácil confirmar pelos dados o sucesso deste propósito: música (32%), cinema (22%), teatro (13%) e ateliês (12%) ocuparam a actividade deste equipamento ao longo dos três primeiros anos, sem esquecer outro tipo de actividades

---

<sup>149</sup> A Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro através da cooperação territorial financiada pela União Europeia colabora no programa de Cooperação Transfronteiriça Portugal - Espanha, no que se refere aos territórios fronteiriços da Região Centro e das regiões vizinhas de Castilla y León e Extremadura. E foi mediante uma directriz sua que surgiu a ligação entre o TMG e a rede de teatros de Castilla y León.



ainda que menos frequentes como: as exposições (5%), os espectáculos de dança (3%), ópera (seis espectáculos) e novo circo (dois espectáculos), as conferências (dezasseis) e as publicações (sete; cf. Quadro 1 do Anexo 7).

No entanto, outro dos objectivos era constituir a música e o teatro como as grandes apostas, o que só se verificou parcialmente: se a música é o tipo de evento predominante, segue-se o cinema e não o teatro. Este é a terceira actividade com maior número de ocorrências.

O cinema tem a particularidade de, sendo a segunda maior aposta, ser a actividade menos vista. A selecção de filmes é realizada em colaboração com o Cineclube da Guarda e não tem uma vertente comercial, reflecte uma aposta no cinema de autor, cinema que não faz parte do circuito comercial.

De uma programação diversificada faz parte o contacto com estruturas de criação nacionais e internacionais e aumentar a programação internacional é algo que se torna mais fácil através da programação organizada em rede. Como não tem sido possível estabelecer uma rede com os teatros da zona, nomeadamente Covilhã e Castelo Branco, “por não haver programação cultural à volta do teatro, criou-se uma pequena rede com o Centro Cultural Vila Flor de Guimarães, o Teatro Maria Matos em Lisboa, o Teatro Virgínia de Torres Novas e o Teatro Viriato de Viseu, estes são verdadeiramente os nossos parceiros. Nós pertencemos a esta rede por questões estéticas e de afinidade”. Mais uma vez, o trabalho em rede acontece por decisão das partes e não por uma decisão central em termos de política cultural. A administração central limita-se a aprovar ou não a candidatura que esta rede (a rede Cinco Sentidos) fez ao QREN.

No ano de 2008, o orçamento do teatro foi de 1.161.000 euros. As receitas próprias (patrocínios, bilheteira e serviços externos como alugueres de salas e produção de eventos) geraram 300.000€ e a Câmara Municipal participou com 861.000€. A verba exclusiva para a programação (cachets, deslocações e estadias) foi 334.000€ (29% do valor total). O restante assegura as despesas de manutenção do equipamento e os recursos humanos.

O teatro tem mecenas, disfarçados de patrocinadores, para o Serviço Educativo, as Águas do Zêzere e Côa que contribuem com 15.000€/ano, “sem grandes contrapartidas”, para o Café-Concerto, os cafés Delta e para a Galeria de Arte, a Seguradora Açoreana, que apoiam com o valor total de cerca 19.000€/ano. “Como

empresa municipal, estamos afastados da lei do mecenato, só podemos ter patrocinadores e pagarmos nós o IVA. Nunca tivemos um grande mecenas. No início, elaborámos um dossier de mecenato em que expúnhamos todas as contrapartidas, realizámos várias reuniões, tínhamos inclusivamente um técnico de mecenato e ao fim de um ano desistimos. O tecido empresarial na região é muito fraco, a maior empresa é a Yoplait, que propôs oferecer t-shirts, o que é escandaloso!”.

Na opinião do director, só se consegue realizar uma avaliação mais correcta da actividade desenvolvida ao fim de cinco anos; para já, “cumprimos a maior parte dos objectivos, acho é que o público não cresceu!”. Todos os anos são realizados inquéritos aos espectadores que permitem saber qual a área de residência (em média 60% dos espectadores é da Guarda e esta percentagem tem vindo a aumentar com os anos; 15% é da Covilhã), qual o índice de satisfação em relação ao acolhimento (54% dos espectadores considera o acolhimento muito bom, 42% bom), à informação disponível (54% bom, 33% muito bom), ao preço (42% bom, 26% razoável, em que a tendência é o preço ser considerado maioritariamente bom), à classificação do espectáculo (68% muito bom, 26% bom), atmosfera/ambiente em geral (60% muito bom e a tendência tem sido para aumentar, 30% bom), como o público soube dos espectáculos (36% através da Agenda TMG e 19% através do cartaz mensal). Destes dados é possível concluir que o público do Teatro é maioritariamente da cidade e que tendencialmente tem vindo a aumentar, o que significa que, e no confronto com a afirmação do director de que o público não tem crescido em número, se cada vez mais as pessoas da cidade têm aderido à programação do teatro, o que tem diminuído é o número de indivíduos de fora da cidade e mesmo do país; o que vem questionar o âmbito regional e transfronteiriço pretendido para o teatro. Afirmar que “o nosso público-alvo é o público da Beira Interior e da raia espanhola” parece fazer parte das intenções mais do que da realidade. O envolvimento alcançado junto da população da cidade pode servir de inspiração para ultrapassar essas fronteiras e conseguir mobilizar a restante Beira Interior, bem como a raia espanhola.

O director caracteriza a identidade do teatro em três adjectivos: “teatro da raia, integrado no território, com propostas de qualidade, que não ignora que existem vários públicos e quer dirigir-se a esses vários públicos, sem fazer concessões à

mediocridade”, podemos concluir que de todos estes parâmetros o que permanece por atingir será a conquista de outros públicos, nomeadamente além fronteiras.

### 3. 8. Teatro José Lúcio da Silva em Leiria

O edifício construído na cidade de Leiria e inaugurado em 2003 com vista a integrar a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros foi o Teatro Miguel Franco, com capacidade para 200 pessoas e uma administração bicéfala, repartida entre o Teatro José Lúcio da Silva (que assegura a programação de cinema) e o Município de Leiria (na pessoa de Albertina Ramos, técnica superior da Divisão de Cultura e Gestão de Espaços Culturais do Departamento de Cultura, Desporto e Juventude, responsável pela restante programação). Em termos jurídicos, é este o Teatro Municipal de Leiria; no entanto, “em termos de exteriorização é o Teatro José Lúcio da Silva, devido à sua capacidade de lugares, à sua programação, à sua autonomia”, como justificou José Manuel Pires, Director do Teatro José Lúcio da Silva, equipamento requalificado e reinaugurado em 2007<sup>150</sup>. “A minha esperança é que o Teatro Miguel Franco um dia destes seja atribuído na sua totalidade ao Teatro José Lúcio da Silva, para existir uma harmonização de programação na cidade”, até porque “o pessoal especializado de lá é pessoal daqui. Portanto existe uma constante permuta de tudo, desde o equipamento às pessoas, que é travada pela distância”, os dois equipamentos encontram-se em zonas distintas da cidade.

---

<sup>150</sup> A entrevista a José Manuel Pires foi realizada no dia 20 de Novembro de 2009.

José Manuel Pires, licenciado em Direito, foi recrutado em 2002 como gerente do Teatro José Lúcio da Silva com a categoria profissional de gerente de cinema; com a reabertura do espaço, cinco anos mais tarde, passou a director artístico com a responsabilidade de direcção, administração e aquisição de bens, abarcando a área financeira, a área artística da programação e os recursos humanos. Tem um contrato de trabalho privado na medida em que entrou para substituir o gerente, pertence ao regime normal da segurança social e não à função pública, o que faz com que as suas funções não terminem com o mandato político, já que o equipamento tem, desde a data da doação do património do teatro ao município de Leiria, autonomia administrativa e financeira com o aval do Tribunal de Contas, apesar de não ter personalidade jurídica, não ser uma empresa municipal, mas um serviço municipalizado da autarquia, como são os Serviços Municipalizados de Água e Saneamento.

Foi por iniciativa de José Manuel Pires que foi realizado um estudo que diagnosticava as necessidades do espaço do Teatro José Lúcio da Silva para acolher as artes de palco, “dirigi-me ao então Secretário de Estado Adjunto do Ministro da Presidência, que por acaso conhecia, mas só por acaso, fui no meu carro em termos particulares, ele ficou com o dossier, conseguiu falar com o Secretário de Estado da Cultura, que entendeu que de facto aquela obra suportada pela Tabaqueira era minúscula para uma cidade de distrito”; foi nesta sequência que se formulou nova candidatura que veio a ser aprovada e possibilitou a requalificação do equipamento.

Leiria beneficiou por duas vezes de financiamento para habilitar a cidade com modernos equipamentos culturais, como José Manuel Pires frisou, “a Tabaqueira contribuiu para um espaço de 200 lugares. (...) O Teatro Miguel Franco foi um investimento minúsculo para uma entidade exterior que quisesse ficar com o regozijo de ter ajudado uma cidade a ter um teatro municipal”, daí a necessidade sentida pelo município de requalificar o Teatro José Lúcio da Silva que tinha sido doado em 1967 por um privado ao município de Leiria<sup>151</sup>.

Este teatro, “durante 40 anos, dedicou 95% da sua actividade à projecção de filmes. O próprio Presidente da República no dia da reinauguração frisou que sabia que este local estava ligado ao visionamento de películas de cinema e que deixaria de o ser, pelo menos na sua maior parte e salientou que os munícipes não entendessem isto como uma afronta mas sim como factor de valorização do capital humano das pessoas que passavam a visitar o teatro”.

O Teatro José Lúcio da Silva reabriu as suas portas no dia 22 de Janeiro de 2007, depois de 15 meses de obras de requalificação, financiadas em 75% pelo Ministério da Cultura através do Programa Operacional da Cultura e os restantes 25% pelo Município de Leiria (com um custo total de 2 milhões e 600 mil euros, em que metade foi para o palco e a outra metade para o resto do equipamento).

A administração do equipamento é assegurada por Gonçalo Lopes (Vereador da Cultura e Património Cultural da Câmara Municipal de Leiria) e José Manuel Pires, responsáveis igualmente pela programação de cinema das duas salas do Cinema O Paço, pelo Cineteatro de Monte Real e pelas sessões no Teatro Miguel Franco. O Director do Teatro José Lúcio da Silva é José Manuel Pires; a secretária, Ana Santos Ferreira, a Comunicação e Marketing é da responsabilidade de Carolina Pombeiro; Sérgio Roberto é o luminotécnico que assegura a coordenação técnica, José Paulo é sonoplasta, Amílcar Justino é responsável pela manutenção e segurança, Vera Caetano pela frente de casa, Maria Helena Mesquita é administrativa, Élio Santos, João Paulo e João Pedro são projeccionistas e técnicos de palco, a bilheteira é assegurada por Fátima Amorim,

---

<sup>151</sup> Em 1963, José Lúcio da Silva manifesta o desejo de construir um teatro para a cidade de Leiria. A obra arranca numa antiga propriedade de vinha da família Marques da Cruz, segundo projecto dos Arquitectos Carlos M. Ramos e José Bruschy tornando-se numa marca dos tempos modernistas em Portugal. O lançamento da primeira pedra tem lugar no dia 29 de Julho de 1964. A obra fica concluída 18 meses mais tarde, sendo o teatro inaugurado na noite de 15 de Janeiro de 1966, um sábado, com a presença do almirante Américo Thomaz ([www.teatrojlsilva.pt](http://www.teatrojlsilva.pt) consultado em 14-03-2010).

Emília Gordo, Sandra Santos e a limpeza é da responsabilidade de Lurdes Costa, Isabel de Sousa e Isabel Gomes (existem ainda nove assistentes de sala).

A Sala Principal tem capacidade para 723 pessoas; o Foyer Principal, com capacidade para 120 pessoas sentadas ou 200 em regime de recepção, é um espaço localizado ao nível da plateia, destinado a exposições e/ou conferências; a cafetaria ‘Chocolataria do Teatro’ presta serviço de café para o interior e exterior do Teatro.

O Teatro José Lúcio da Silva tem como missão, desde a reinauguração, “dotar a cidade de Leiria de um espaço de lazer, saber, conhecimento, cultura e entretenimento fomentando uma relação entre o público e o Teatro, mantendo sempre os mais elevados padrões de qualidade. O Teatro, enquanto espaço de serviço público, deverá oferecer uma programação cultural variada e abrangente, cujo objectivo seja o enriquecimento cultural da comunidade” ([www.teatrojlsilva.pt](http://www.teatrojlsilva.pt) consultado em 14-03-2010).

Na opinião do Director, “a missão deste teatro extrapolou o concelho de Leiria. Quando programo para aqui, posso ser apelidado de ter uma programação quase pimba mas tento separar as águas, do pimba e do quase pimba. Tive aqui o musical ‘Os Produtores’, trouxe público de Torres Novas, das Caldas da Rainha e de Pombal. O meu principal objectivo ao trazer este espectáculo foi que os assistentes de sala agarrassem numa agenda cultural, em bilhetes já impressos com o preço e tentassem – eles que não são bilheteiros, nem directores comerciais – vender os outros espectáculos que se seguiam ao público que veio e que não era de Leiria. O meu principal objectivo em termos pessoais neste espaço é ensinar os outros a gostar daquilo que eles pensam não gostar. (...) Entendi que para nós era bom ter aqui aquele espectáculo para dar a conhecer a nova sala e os espectáculos que aí vinham. Acho que consegui esse objectivo com a ajuda da minha equipa. (...) O que tenho para gerir é uma sala com 700 lugares com um orçamento de um teatro de 200 lugares. (...) Daí o principal objectivo ser trazer público. (...) Não me posso dar ao luxo de trazer dois ou três espectáculos por mês que sei de antemão que vão ser vistos por 300 ou 200 pessoas, ou então tinha aqui um espectáculo por mês e o teatro tinha sofrido esta transformação toda para nada”.

Para cumprir o objectivo de proporcionar “uma programação cultural variada e abrangente”, as opções do director passam pelas artes de palco e não exclusivamente

pelo cinema<sup>152</sup>, “isto deu uma volta muito grande em termos de programação! Estávamos com 170, 180 mil espectadores por ano, neste momento estamos com 64 mil mas é um público novo, o público das artes de palco. Podemos dizer que destes 64 mil, 44 mil são consumidores de artes de palco e 20 mil espectadores de cinema, portanto perdemos 140, 130 mil espectadores de cinema mas ganhámos os das artes de palco. No fundo, uma das condições do financiamento era valorizar este espaço para que ele tivesse condições não só de acolher mas também de produzir espectáculos. Em 2010, no dia em que o teatro faz 44 anos de existência, vamos apresentar o nosso 1º espectáculo co-produzido com uma companhia, ou seja, após 44 anos o espaço não se destina só ao acolhimento mas também à produção”.

Trata-se de um espectáculo co-produzido com a Vórtice Dance, uma companhia de dança de Fátima “de grande prestígio, tem espectáculos apresentados nos grandes teatros/óperas da Letónia, Suíça, Bélgica, China. Fizeram a inauguração da estação do TGV na cidade de Liège na Bélgica, é uma companhia com algum curriculum internacional mas não nacional. Conhecemo-nos há relativamente pouco tempo mas deu para ver que era uma companhia com garra, que não se importava de trabalhar e co-produzir um espectáculo connosco apesar das nossas poucas condições, o desenho de luz foi feito por um técnico nosso e o meu medo é que ele vá ter que acompanhar a companhia para a China onde vão apresentar este espectáculo”.

Como se constatou, a missão do teatro passa por proporcionar uma programação variada e abrangente; se atendermos ao tipo de eventos apresentados, 32,1% foram espectáculos de música com repertórios étnico, clássico ou popular, 31,6% filmes, 13% espectáculos de teatro com repertórios popular, infantil e étnico, 10% de dança com repertórios alternativo e popular (cf. Quadro 1 do Anexo 8), o que à primeira vista parece cumprir a missão definida. No entanto, a análise muda substancialmente quando passamos dos eventos (361 no total) para o número de sessões (1006) e aí o que os dados nos mostram é que 73% do total foram sessões de cinema. Logo, a actividade cinéfila é esmagadora em relação ao resto, o que vem questionar o serviço público prestado cujo objectivo era “o enriquecimento cultural da comunidade”.

---

<sup>152</sup> “O Teatro José Lúcio da Silva com o apoio incondicional do Município de Leiria, passou da lógica do gasto/lucro para a lógica do investimento/capital humano” tal como é referido no Relatório e Contas do Teatro José Lúcio da Silva referente a 2007.

Os eixos definidos em termos de programação passam por acolher o que já se realizava na cidade de Leiria e que tem orçamento próprio como o Festival de Jazz da Alta Estremadura, o Festival Dança em Leiria e o Festival de Teatro Juvenil (que são apresentados em simultâneo no espaço do teatro e no Teatro Miguel Franco). Beneficiando do facto de esses festivais terem orçamento próprio, o director do teatro sugere espectáculos em que não tem de assegurar o cachet dos artistas.

“No aniversário do teatro tenho oportunidade de trazer espectáculos que tragam só 200 ou 300 pessoas pois são projectos baratinhos. (...) Paralelamente a isso, neste momento está em fase de arranque um projecto educativo regular e periódico, é a trave mestra na formação e criação de novos públicos (Teatro Fora de Portas – Palavras a Brincar nas Escolas do 1º ciclo). Mas isto já aconteceu no Teatro no passado pois há cerca de 20 ou 30 anos já havia sessões de cinema infantil, não tenho dúvida de que aqueles 454 espectadores de cinema foram formados com aquelas sessões de cinema infantil aos domingos. Agora é transpor o que tínhamos aqui do cinema para as artes de palco”.

Os critérios adoptados na selecção dos espectáculos passam, segundo o director, pela diversidade, regularidade e qualidade artística. O grau de internacionalização reflecte-se na preocupação expressa de apresentar por ano duas estreias internacionais de grupos em digressão nacional (no período analisado, que contempla apenas dois anos e meio, apenas 1,7% foram projectos estrangeiros, seis eventos provenientes da Rússia, Japão e Tibete, cf. Quadro 4 do Anexo 8; se todos tiverem sido apresentados em estreia nacional, cumpre-se a promessa, o que não foi possível averiguar; no entanto, aquela percentagem permite-nos afirmar que a internacionalização é praticamente inexistente).

A aposta, em termos de repertório, recai, segundo o director, no clássico, “a apetência é muito maior pelo clássico porque o público ainda não está formado no contemporâneo”. No entanto, os dados mostram-nos que o clássico é o quarto tipo de repertório com maior percentagem (9,7% do total); em primeiro lugar encontramos o popular, em 38% dos casos, o étnico em 21%, o infantil em 14% e em quinto lugar surge o alternativo em 5% dos casos (cf. Quadro 2 do Anexo 8). Afinal, a distância entre clássico e alternativo não é assim tão grande, o que mostra alguma incongruência nas convicções de quem dirige o equipamento.

O Teatro José Lúcio da Silva é membro fundador do m|lmo – o Museu da Imagem em Movimento, museu que em 2004 entrou para a Rede Portuguesa de Museus e que tem no seu espólio um fundo dedicado ao Teatro; ao longo do período em análise seis eventos foram realizados em parceria entre as duas organizações (quatro por ocasião do 43º aniversário do teatro, uma exposição de artes gráficas co-produzida por ambos e que reuniu artistas da Alemanha, Holanda, Portugal e Lituânia e a exposição inaugural onde através de fotografias se contou a história do teatro).

Existe uma parceria entre o teatro e o agente cultural local Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes (constituído por uma Escola de Música e outra de Dança) que produz o Festival Música em Leiria, apresentado em situação de acolhimento no espaço do teatro, “obviamente não me chateia que tragam cá coisas que eu não trago, mas não trago porque não tenho capacidade financeira” (o Orfeão foi responsável por 7,2% do total de eventos apresentados).

Existem também cedências de sala para as companhias de teatro locais, como o Nariz, Teatro de Grupo e o Grupo Acaso de Teatro, grupo de teatro universitário, no entanto, “os espectáculos de pequeno público vão para o Teatro Miguel Franco, os de grande público vêm para aqui. Os que custam menos vão para lá”, como é o caso dos espectáculos destas companhias que apesar de terem espaços próprios apresentam no Teatro Miguel Franco as suas produções “onde damos todo o apoio necessário, desde pessoal, técnica, tudo!”.

A parceria com o Instituto Politécnico de Leiria consiste em “dispensarmos uma parte do nosso tempo e dos nossos funcionários no apoio aos estagiários, eles vêm cá estagiar”. São realizados descontos nos espectáculos para os estudantes.

Existe uma parceria com o Infantário O Cantinho dos Pequenos, que oferece serviço de baby sitting, “existe uma troca de facturação anual por questões fiscais e contabilísticas e durante o ano podem usar a sala duas vezes à tarde, para fazer a festa de final de ano e a festa de Natal. Em troca disso, nos espectáculos que são nossos, eles comprometem-se a vir aqui, essencialmente à 5ª feira, fazer serviço de baby sitting. É uma troca em que ambos saem a ganhar!”.

A parceria com a estrutura de criação Vórtice Dance (companhia de dança sediada em Fátima) resultou em 2010 na primeira co-produção dentro das artes de



palco, na medida em que já se tinha realizado uma exposição em co-produção com o m|i|mo – o Museu da Imagem em Movimento.

Da parceria com a Sociedade Artística Musical dos Pousos, SAMP, resultaram os Concertos para Bebés “que vão a Espanha e enchem salas em Madrid, e é curioso que em Portugal e em Leiria não” (no período em análise foram realizados oito concertos deste tipo). Um dos directores artísticos da SAMP, Paulo Lameiro, tem também uma intervenção pedagógica a nível do Hospital de Leiria com música para crianças que estão hospitalizadas ou para seniores, que nada tem a ver com a parceria com o teatro.

Os Concertos para Bebés têm vindo a ser desenvolvidos no âmbito do Serviço Educativo que “é para um público escolar, familiar e sénior (especificamente para este tipo de público e durante o período em análise, só foi desenvolvido um espectáculo de teatro). Procuro, independentemente dos festivais e programações em rede, criar um projecto de família (...) é o projecto Famílias ao Teatro” (no período analisado não foi realizada nenhuma actividade no âmbito deste projecto).

Além dos Concertos para Bebés, outra das actividades do Serviço Educativo são as visitas guiadas que têm como objectivo levar o público escolar a conhecer os espaços do Teatro, desde a frente de casa aos bastidores (não foi possível obter informação sobre quantas visitas terão sido realizadas).

No período em análise foram realizados cinco ateliês, o que representa 1,4% do total de eventos apresentados, o que denota a fraca actividade deste Serviço. No que diz respeito ao tipo de repertório, 14,1% do total de eventos tem um repertório infantil, no entanto, a maior parte são filmes e só depois surgem os espectáculos de música e teatro. Se o objectivo em relação ao público infanto-juvenil é, tal como foi afirmado pelo director, “transpor o que tínhamos aqui do cinema para as artes de palco”, ou seja, promover o acesso desde tenra idade a uma oferta nas artes de palco, parece urgente intensificar essa oferta pensando directamente nesse público, bem como redimensionar o tipo de contacto que se proporciona com os artistas e respectivas obras. Uma das principais linhas orientadoras da programação, apresentadas num documento fornecido de apresentação do teatro, centra-se na “formação de públicos, promovendo a sua participação no espaço público constituído pelas artes do espectáculo”, para que tal aconteça vai ter que se prestar mais e melhor atenção ao público infanto-juvenil.

70% dos eventos apresentados foi seleccionado de entre um conjunto disponível (a grande maioria são filmes), 27% resulta de situações de acolhimento (em que os agentes culturais locais, como o Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes e as companhias de teatro locais apresentam as suas produções), apenas 2,5% foi produções (cinco ateliês, três exposições e a actividade O Teatro Fora de Portas - Palavras a Brincar nas Escolas do 1º ciclo com quatro sessões) e 0,3% co-produções (uma exposição em parceria com o Museu da Imagem em Movimento; cf. Quadro 10 do Anexo 8). Pode ser no âmbito do Serviço Educativo que o número de actividades produzidas ou co-produzidas se venha a desenvolver, ainda que não tenha sido essa a tendência manifestada pelo director ao referir que a primeira co-produção no âmbito das artes de palco foi desenvolvida na área da dança.

Os critérios identificados como tendo estado na origem da selecção dos espectáculos eram a diversidade, a regularidade e a qualidade artística, o que parece verdade, mas apenas em relação a 27% da actividade desenvolvida (é esta a percentagem de sessões realizadas além das de cinema), o que é insuficiente!

O Teatro José Lúcio da Silva é líder de 18 municípios (Alcanena, Alcochete, Alijó, Castelo Branco, Estarreja, Figueira da Foz, Gouveia, Leiria, Nisa, Oeiras, Paredes de Coura, Pombal, Ponte de Lima, Rio Maior, Santarém, Santiago do Cacém, Seia e Sesimbra) numa candidatura cultural comunitária a nível do QREN (concurso 'Redes de Equipamentos Culturais – Programação Cultural em Rede'); a direcção artística deste projecto denominado CultRede é assegurada pela empresa CultIdeias ("a CultRede nasceu a partir de uma rede de programação cultural informal concebida e criada pela CultIdeias em 2006 e na qual participaram ao longo de quatro edições mais de vinte municípios", [www.cultrede.com](http://www.cultrede.com) consultado em 14-03-2010), em que o Teatro José Lúcio da Silva é "a locomotiva dos espaços que aderiram a esta candidatura". Esta candidatura engloba um projecto "que são ateliês de dança e teatro fora de portas; há municípios que não aderiram a este eixo da programação, aderiram às comemorações do centenário da república, tal como nós. Existe aqui uma série de eixos que os municípios aderem ou não. Tem é que haver sempre dois que façam o cruzamento de espectáculos". É a primeira vez que o teatro se envolve numa rede formal, ainda que de forma informal e para tentar diminuir os custos seja 'prática corrente' apresentar espectáculos que também vão a outros equipamentos como os de Torres Novas, Ílhavo ou Estarreja, "têm

sido estes e não outros porque tudo depende da filosofia de programação e nestes casos há semelhanças”.

A dinamização de ateliês de dança e teatro que o projecto CultRede poderá vir a proporcionar pode ser responsável pela intensificação das produções do teatro e consequentemente por um maior envolvimento da comunidade.

Se durante quarenta anos, o público do Teatro José Lúcio da Silva era cinéfilo, “tínhamos uma média de 454 pessoas por dia a ver filmes, desde 2007 que temos um público novo, estamos a trabalhá-lo. Até há 5 anos atrás, éramos cobiçados pelas distribuidoras, brigavam entre si para ver qual delas é que conseguia pôr um filme aqui na semana de estreia. Tínhamos mais espectadores que um complexo no Porto ou em Lisboa. Hoje peço as cópias e não mas dão para estreia”. Quem é então este público novo? “Contra mim falando e dizendo mal do meu projecto é essencialmente o público da cidade, embora faça a ‘colagem selvagem’ ao tentar levar os nossos espectáculos mais longe, àquelas pessoas que não lêem jornais, que não ouvem rádio. (...) Todas as associações recreativas recebem a nossa agenda e o nosso flyer, sejam elas na minha aldeia ou na aldeia oposta do concelho”, o que vai ao encontro da missão definida de “dotar a cidade de Leiria de um espaço de lazer, saber, conhecimento, cultura e entretenimento”, mas contraria a convicção do director de que “a missão deste teatro extrapolou o concelho de Leiria”.

A definição do público realizada no documento fornecido pelo próprio teatro identifica-o como sendo “a comunidade em geral, o público escolar, os idosos (ex. lares), os estudantes universitários, pais e filhos, associações/instituições, Juntas de Freguesia, museus, ranchos, etc., empresas e empresários (mecenato) e artistas”, no entanto, esta parece uma listagem de intenções mais do que a descrição de quem frequenta o teatro. O público universitário só se desloca ao teatro, nas palavras do director, por alturas do Festival de Tunas e da Queima das Fitas. “Próximo do Festival de Tunas, aproveito para ter um espectáculo que lhes diga directamente respeito, como por exemplo o David Fonseca”.

Pelo trabalho desenvolvido junto das escolas da cidade “tenho recebido as melhores referências”; o director queixa-se, no entanto, da dificuldade em trazer ao teatro os alunos e professores de escolas fora da cidade. “Sei perfeitamente que posso ir mais longe mas como é que vou fazer? Não tenho tempo, nem dinheiro, nem

disponibilidade, precisava de uma pessoa que tratasse só dessas coisas, tento fazer o melhor com o que tenho!”.

A pessoa responsável pela Comunicação e Marketing assegura a “comunicação, marketing, amigos, produção, fotocópias, frente de casa, bengaleiro! Isto está a funcionar porque as pessoas que vieram para aqui quando isto reabriu, eram pessoas novas, que viram aqui uma oportunidade de mostrarem o que valem!”.

Relativamente à política de comunicação, José Manuel Pires referiu algumas incertezas em relação ao que virão a ser as directrizes da nova vereação (o encontro com o director do equipamento aconteceu pouco tempo depois de, e em resultado das eleições autárquicas de 2009, a autarquia ter mudado de mãos). Anteriormente, o vereador responsável pela cultura realizava uma conferência de imprensa em que distribuía informação, em suporte digital, sobre as actividades a realizar nos próximos três meses. Eram também acordadas algumas permutas de bilhetes em troca de divulgação. “A comunicação social local faz crítica, sobretudo o Jornal de Leiria, é muito bom nessa matéria! Há uma coisa que evitei sempre fazer, mas neste momento recebi indicação do vereador para fazer, que é um press pós-espectáculo. Isso deveria ser da responsabilidade do jornal, mas como esse trabalho pós-evento não é feito, vamos passar a fazer!”.

A agenda trimestral (com uma tiragem de 7.500 exemplares) está “em vias de perder a identidade própria deste espaço. O vereador quer que a programação do Teatro Miguel Franco saía também na nossa agenda trimestral. Vamos perder um pouco a identidade, mas pode ser que todos venhamos a ganhar com isso. Eu sou contra, vou-lhe manifestar a minha posição em relação a isso, mas ele é a minha tutela e portanto vou ter que respeitar! (...) Faço questão de que todos os espectáculos sejam ratificados pelo vereador da cultura, a opção é minha; a vereação executiva anterior exercia alguma influência, agora este, ainda não sei! Mas creio que não, segundo o que falámos acho que tenho autonomia para programar!”.

Além da agenda e em termos de instrumentos de divulgação, existe um flyer mensal (10.000 exemplares distribuídos pela cidade e região) e o site ([www.teatrojlsilva.pt](http://www.teatrojlsilva.pt)) que “foi a nossa grande aposta com uma empresa de Leiria que era bem conceituada”. O director mostrou-se orgulhoso pelo facto de, depois de dois anos, o site permitir a venda de bilhetes on-line.

As redes sociais são outra das apostas em termos de divulgação, o teatro está no twitter, facebook e hi5, “hoje os jornais já deram o que tinham a dar, embora não descuidemos disso pois ainda é o jornal regional que nos leva à comunidade rural, ainda que às vezes fora de prazo, mas chega lá”.

Em relação a publicidade, o director manifestou o interesse em ocupar mensalmente um ¼ de página do jornal Expresso e para isso está a desenvolver uma parceria com uma entidade privada que “tem a oportunidade de colocar a sua empresa numa divulgação nacional, ainda que apareça na parte cultural mas vai pagar um preço muito inferior ao que teria que pagar numa outra secção do jornal; pomos 2 ou 3 espectáculos e em baixo, este teatro tem o apoio de ‘x’, nome da empresa”.

Em termos de financiamento, a Câmara Municipal de Leiria subvenciona anualmente 440.000€ o mecenas Crédito Agrícola, Caixa de Leiria contribui com 20 mil euros (o teatro pode receber mecenato porque nos estatutos está definido que o seu fim não é o lucro mas a beneficência) e a este valor têm de ser acrescentadas as receitas próprias do teatro, cerca de 10 a 12 mil euros, que provêm dos serviços externos como concessões e alugueres da sala a privados ou para eventos de cariz privado (formalmente, as receitas não deveriam ser aplicadas no teatro mas sim e de acordo com os estatutos, 10% para a Santa Casa da Misericórdia, 5% para habitação social, 2% para desfavorecidos, etc.; no entanto, a necessidade tem subvertido este princípio e também o facto de hoje o teatro ter deixado de ser um cinema e de ter deixado de dar lucro, daí a necessidade da subvenção municipal). Outra fonte de rendimento é a renda da Chocolataria, cerca de 15 mil euros/ano, bem como as concessões de publicidade, os slides do cinema e os plasmas que se encontram espalhados pelo teatro que rendem 2 mil euros/ano. Estamos a falar de um orçamento de 500 mil euros por ano, em que 331 mil são para assegurar os salários da equipa e nem 170 mil euros existem para programação, na medida em que existem ainda outras despesas (como as despesas de manutenção do equipamento, a divulgação e o apoio logístico com pessoal e equipamento à sala do Teatro Miguel Franco e ao Cineteatro Monte Real). A subvenção municipal “dá uma média por espectador de 6,88€/ano, é quanto o município investe em cada espectador que vem a este teatro; nas minhas contas, o que seria razoável eram 10€ e o ideal 15”.

Quando questionado sobre resultados, José Manuel Pires afirma que “só daqui por cinco anos é que vou ver se estou a gastar ou não o público com a programação que lhes estou a dar! As pessoas podem-se fartar de vir ver o Lago dos Cisnes, o Quebra Nozes, aquelas coisas do Leste. Podem-se fartar de ver algo em que temos apostado por nos dar rentabilidade económica, o teatro comercial, tipo José Pedro Gomes. O público também se gasta e só daqui a cinco anos é que sei! (...) Cumpre-se o objectivo de ter uma programação diversificada. Acho que 64 mil espectadores, para o dinheiro que tenho para programar, está a ser um projecto mais do que bom! Isto é a minha análise!”. Através dos dados fornecidos, a média de espectadores por ano, atendendo aos dois primeiros anos e meio foi 60.700, divididos 21.700 pelo cinema e 39.000 pelas artes de palco, 180 espectadores por dia numa sala com capacidade para 723, o que parece longe de ser satisfatório, ainda por cima quando se programam grandes produções que supostamente oferecem a garantia de uma adesão fácil! É claro que o facto referido pelo director, “o que tenho para gerir é uma sala com 700 lugares com um orçamento de um teatro de 200 lugares” não pode ser menosprezado!

O director manifestou o desejo de ter uma oferta mais diversificada e incluir projectos mais alternativos mas “não tenho capacidade, não posso condicionar uma programação de três meses por causa de um espectáculo”.

A identidade do teatro foi caracterizada como “acarinhado pelo público que aqui vem e pelos munícipes ao longo de toda a sua existência. Temos reclamações do serviço, como é óbvio! Mas em termos de sermos qualificados de ‘sorvedores’ de dinheiros públicos, do espaço não ser aproveitado, isso não! O teatro é muito bem visto e acarinhado pelas pessoas de Leiria. Esse acarinhamento já existia quando eu aqui cheguei e continua a existir. O espaço foi, é e espero que continue a ser acarinhado. A palavra acarinhado é o que eu sinto quando as pessoas olham para o teatro!”. Esta forma de caracterizar o teatro mostra como a população não alterou a forma de olhar para este equipamento ao longo dos 40 anos de existência, o que poderia nem ser mau, mas que neste caso, é revelador de que as pessoas pouco se aperceberam de uma suposta mudança na oferta programática que, na realidade, pouco aconteceu; se antes aquele era um espaço de cinema, hoje a oferta é ligeiramente diferente, o que provavelmente justifica o facto de as pessoas continuarem a acarinhar o projecto de sempre!

### 3. 9. Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre

O Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre (CAEP) resultou de um processo em que a Câmara Municipal de Portalegre sujeitou o projecto de construção de um equipamento a apoios comunitários na altura em que Manuel Maria Carrilho era Ministro da Cultura; numa primeira fase, esse projecto gerou polémica, já que foi qualificado como desenquadrado do resto da envolvente. O financiamento esteve em vias de não se efectuar até que uma nova vereação realizou nova candidatura, que foi aprovada e deu origem ao actual edifício. O CAEP permitiu colmatar a lacuna ao nível de equipamentos culturais e de lazer na cidade e foi projectado de forma a acolher as diversas artes do espectáculo.

A localização do equipamento é tida como privilegiada pela proximidade a outros equipamentos culturais (Espaço Robinson, Casa Museu José Régio, Centro de Artesanato, Praça da República, Convento de S. Francisco e Parque de Estacionamento de S. Francisco), que em conjunto criam um eixo e uma nova centralidade na cidade de Portalegre ([www.cm-portalegre.pt](http://www.cm-portalegre.pt) consultado no dia 20-01-2010).

Em termos de custos, o equipamento rondou 1.2 milhões de euros, mais meio milhão para a parte técnica. 75% desse valor foi financiado pelo Ministério da Cultura e os restantes 25% pela autarquia.

O CAEP abriu as portas no dia 19 de Maio de 2006.

A direcção do CAEP é assegurada pela vereação da cultura da Câmara Municipal de Portalegre, o que coloca o equipamento na dependência do vereador da cultura, também responsável por outros equipamentos – museus e biblioteca. Em termos de orçamento, existe uma rubrica autónoma para cada equipamento; no caso do CAEP, a rubrica contempla a programação, o cinema por causa dos direitos de autor e a produção – aluguer de material, refeições e dormidas.

A equipa do CAEP é composta por 12 pessoas: Joaquim Ribeiro, Director Artístico, responsável pela Programação, Marketing e Publicidade com as funções de analisar e avaliar as condições e características dos movimentos artísticos e culturais num contexto global; conceber toda a linha programática do Centro; desenvolver e implementar estratégias e planos de marketing; recolher e analisar informações sobre

espectáculos e artistas, recorrendo a jornais, Internet ou assistindo a espectáculos noutras salas de espectáculos; reunir com produtores, artistas, autores e outros directores artísticos em encontros informais para avaliação de projectos, concepção de programas ou produção; preparar documentação para agendas, catálogos, cartazes e folhas de sala; supervisionar material promocional; supervisionar ou coordenar catálogos e outras publicações sobre a programação; estabelecer relações com os media e outros opinion-makers; elaborar ou participar na elaboração do orçamento anual.

Fernando Mourato é o responsável pelo Serviço Educativo (concebe a linha programática desta área do CAEP); assegura trabalho administrativo e apoia a produção de espectáculos e de concertos no Grande Auditório. Ilda Nabais é administrativa e apoia a produção de espectáculos e concertos no Grande Auditório; Gaspar Garção assegura a frente de casa, revê e traduz textos para a agenda do CAEP; Clotilde Baptista é auxiliar administrativa, assegura a bilheteira e a recepção; Luís Carpinteiro é projeccionista de cinema, técnico de luz e de audiovisuais; João Paulo Miranda é técnico de som; Pedro Santos e Orlando Carpinteiro são maquinistas de cena, divulgam os eventos (através da distribuição das agendas e cartazes), são ajudantes de som e luz e apoiam os espectáculos no Café-Concerto e no Grande Auditório; David Almeida é responsável pela Sala de Ensaios para as bandas locais; acompanha os utentes dessa sala, prestando apoio técnico e supervisionando todo o material da sala; Henriqueta Oliveira e Maria Manuel asseguram a limpeza geral do edifício; os assistentes de sala, à volta de doze, são colaboradores que se encontram no CAEP em regime de voluntariado e mediante um acordo com as escolas superiores do concelho.

O CAEP tem um Grande Auditório com 500 lugares (para acolhimento de espectáculos de música, dança e teatro, incluindo concertos de câmara, acústicos e electro-amplificados), um Pequeno Auditório com 169 lugares (para apresentação de cinema, realização de conferências e seminários); uma Sala Polivalente (vacionada para pequenas performances: leituras encenadas, recitais de música acústica e electro-amplificada e exposições; no período em análise, não houve registo de nenhum evento neste espaço), o Foyer, o Café Concerto, a livraria e o armazém.



Os objectivos do CAEP, definidos por Joaquim Ribeiro<sup>153</sup>, são: ser capaz de criar novas dinâmicas de criação artística através do cruzamento de ofertas e programas; aproveitar o potencial de juventude da região; criar parcerias com as instituições regionais; apostar numa programação cultural diversificada, incluindo os mais diversos projectos nas áreas da dança, teatro, música, dirigidos para públicos nacionais e internacionais.

As principais linhas estratégicas prendem-se com a criação de parcerias com as instituições da região, a formação de públicos (vocationada essencialmente para os jovens) e a criação de uma oferta cultural diversificada e regular. No entanto, como explicita Joaquim Ribeiro, “quando me convidaram para vir fazer direcção artística, como estamos numa pequena cidade com 7 mil habitantes, é um dos centros de artes do país com uma abrangência demográfica mais baixa, falei com o Vereador da Cultura e disse-lhe que só valia a pena fazer uma programação a nível nacional e internacional, de forma a captar públicos de fora, porque aqui não há público suficiente. Esse sempre foi o meu objectivo, bem como obter também uma mais-valia em relação ao turismo cultural da região”. Segundo o seu testemunho, nos dois primeiros anos de actividade, houve espectáculos em que 80% do público era de fora da cidade de Portalegre, as pessoas deslocavam-se desde Braga, Guimarães, Santarém, Castelo Branco, Évora, Faro, Badajoz, Madrid, Sevilha e uma grande quantidade de Lisboa (não foi possível verificar estes dados na medida em que não tive acesso à caracterização mas sim ao número de espectadores que assistiram aos eventos). Na sua opinião, esta tendência não se manteve por consecutivos cortes no orçamento que inviabilizam continuar a aposta em projectos exclusivos e inovadores que mobilizam esse tipo de público.

---

<sup>153</sup> A entrevista a Joaquim Ribeiro, Director Artístico do CAEP, foi realizada no dia 27 de Agosto de 2009.

O seu recrutamento foi por convite, “o facto de ter uma formação na área da comunicação também ajudou”, já era funcionário da Câmara, trabalhava há quatro anos na área da cultura e programação quando o equipamento surgiu. “Assumir a direcção artística acabou por ser uma coisa natural. E a minha função não está dependente da vereação, se a vereação cair, eu fico na mesma. (...) Há um ou outro espectáculo que o vereador me pede e eu não digo que não, obviamente. Ele confiou e deu-me carta-branca, ao princípio estava um bocado reticente, mas ao fim de seis meses, a confiança já estava instalada. (...) Aceitei o convite porque sempre foi uma coisa que ambicionei, quando estava na área da cultura comecei a fazer a candidatura para o ministério conjuntamente com o Departamento de Projectos da Câmara e depois o projecto foi aprovado, o que ainda aguçou mais o meu apetite”.

Na altura era técnico e agora é técnico superior, apesar de esta passagem não ter tido a ver com a mudança de funções, o processo já estava a desenrolar-se, até porque já tinha terminado a licenciatura em Marketing. “Devo ser o director artístico mais mal pago do país; não devo ser, sou... Grande parte dos restantes programadores é paga pelas empresas municipais e acabam por ter alguma flexibilidade nos quadros”.

Em termos de público do CAEP, a ideia do director artístico era diferenciar cada um dos espaços com um tipo de programação diferente. “O Café Concerto com a Quina das Beatas era para um público mais juvenil; o Grande Auditório para uma população o mais generalista possível, pois é muito grande; no Pequeno Auditório, música clássica e alternativa, que até hoje ainda não resultou muito bem, tem muito pouca afluência!”. Joaquim Ribeiro queixou-se de organizações como a Escola de Artes do Norte Alentejano, anteriormente denominada Conservatório Regional de Portalegre, cujos alunos e professores não assistem aos espectáculos de música clássica ou alternativa que todos os trimestres são realizados no Pequeno Auditório.

Os eixos de programação têm variado ao longo do tempo: no primeiro ano, a programação foi o mais abrangente possível, porque a intenção era mostrar o espaço e respectivas valências e potencialidades. No segundo ano, em 2007, apostou-se na área do Novo Circo e do Burlesco que culminou no final de 2008 com o Festival de Sons do Mundo Burlesco realizado em conjunto com os teatros de Braga, Lisboa, Estarreja e Vila Real. Em 2008 e 2009, a aposta foi na área dos novos valores do fado, apesar de, em 2009, tudo se ter complicado devido aos cortes no orçamento, “acaba-se por aproveitar algumas oportunidades que aparecem mais do que propriamente escolher o que se quer fazer”.

O encadeamento entre os núcleos de programação segue uma lógica pré-definida a nível de estilos; em cada trimestre tenta-se, em termos percentuais, abranger estilos e públicos diferentes (ainda que na área do teatro e da dança, isso só aconteça semestralmente). Segundo Joaquim Ribeiro, “em teatro e dança, a aposta aqui é muito fraquinha!”. A justificação para esta escolha prende-se com o facto de existir na cidade uma companhia de teatro profissional, o Teatro d’O Semeador, e caber-lhe, na sua opinião, a apresentação de teatro de autor e assim a aposta do CAEP centrou-se no teatro mais comercial (7% do total de eventos desenvolvidos nos três primeiros anos de actividade foi de teatro, o que dá em média a apresentação de um espectáculo por mês. 2,8% do total foram espectáculos de dança, o que significa a apresentação de um espectáculo por trimestre; cf. Quadro 1 do Anexo 9).

A aposta central recai sobre a música (52% do total de eventos; trata-se de espectáculos com repertórios variados que vão desde popular, étnico, alternativo a jazz), devido ao gosto do próprio responsável e por questões financeiras; são espectáculos que

implicam menos custos do que os de dança ou teatro. São exemplo desta opção o Festival Internacional de Jazz e o de Música Electrónica.

Em termos de critérios adoptados na selecção dos eventos, ao grau de internacionalização foi atribuído maior relevo no início, em que se tentou apresentar uma programação 50% internacional, no entanto, há medida que o orçamento foi sofrendo cortes, o director lamenta ter ficado cingido aos projectos que estão em digressão pela Europa. A análise dos dados mostra-nos que 53% dos eventos foi produzido em Portugal e apenas 12% no estrangeiro, valor muito diferente dos 50% pretendidos pelo director.

Outra das preocupações na selecção é a aposta em novos projectos. Esta é uma das tarefas do director artístico que se queixou de receber todos os meses inúmeras propostas de criadores, o que remete uma vez mais para a preocupação com o facto de a oferta superar largamente a procura (José Filipe Murteira, director do Pax Julia de Beja, tinha manifestado o mesmo tipo de apreensão). Quando analisado o grau de consagração dos eventos apresentados, verificamos que 28% dos projectos é jovem (essencialmente projectos de música alternativa e popular, de Lisboa) e 25% consagrado, o que confirma a aposta manifestada em novos projectos.

A selecção de propostas sofre, como foi repetidamente frisado ao longo da entrevista, constrangimentos intimamente associados ao orçamento disponível e uma das formas que o CAEP adoptou para tentar colmatar essa dificuldade tem sido a ligação em rede a outros equipamentos. O CAEP candidatou-se ao QREN, juntamente com os teatros de Faro, Beja e Setúbal com o objectivo de fazer circular as produções locais entre si, de forma a dinamizá-las e aproveitar os contactos internacionais e disseminá-los pelos quatro teatros. “Assim teremos mais força perante os mecenas e pode ser que se consiga alguma espécie de apoio. (...) Para mim, no fundo, uma rede só é vantajosa a nível internacional, porque a nível nacional acaba por não trazer grandes vantagens. Um artista nacional que faça digressão, não é por a rede lhe comprar os espectáculos que fica mais barato. Os preços de digressão até estão mais baratos do que o normal e eles não baixam esses preços”.

A razão de ser desta ligação entre os teatros de Portalegre, Beja, Faro e Setúbal prende-se com a vontade expressa pelos responsáveis autárquicos (que nem sempre é partilhada pelos programadores) de os tornar os teatros mais significativos da zona sul

do país. Joaquim Ribeiro, por seu lado, manifestou o desejo de pertencer a outras redes com equipamentos com os quais sentisse maior afinidade com o trabalho desenvolvido. “Acho que é isso que tem uma certa piada nos teatros, haver essa diversidade!”.

A formação de públicos consta como uma das principais linhas estratégicas definidas. Joaquim Ribeiro ao afirmar: “sou apologista de que a formação de públicos se faz com uma programação regular, nem é tanto com um Serviço Educativo forte mas acima de tudo com uma programação regular de qualidade” está a defender que o êxito dessa linha de orientação passa por uma programação regular. No entanto, o que podemos verificar é que a aposta é maioritária na área da música e do cinema (52 e 24%, respectivamente), o que nos permite afirmar que há uma oferta regular nessas duas áreas, mas não nas restantes, logo a formação de públicos peca por defeito.

O CAEP dispõe de Serviço Educativo, mas segundo Joaquim Ribeiro, “essa parte aqui nunca foi muito feliz!”. A justificação prende-se com o facto de a equipa ter sido constituída fundamentalmente com recursos humanos que já existiam na Câmara e concretamente a pessoa que assegura esse serviço “tem muito pouca experiência, limita-se a contratar espectáculos de cariz infantil e pouco mais!”. Efectivamente, do total de eventos apresentados, 4,6% foi da responsabilidade deste serviço. O número de ateliês realizados, quatro (dois de dança e dois de música), é inexpressivo quanto a uma concreta formação de públicos.

Se atendermos ao tipo de repertório, 7,1% dos eventos apresentados tem um repertório infantil, mas trata-se essencialmente de sessões de cinema e outro tipo de espectáculos. Um dos aspectos que denota a urgência em reforçar esta área da programação é o facto de as taxas de ocupação deste tipo de eventos ser a mais elevada de todas, o que expressa, por um lado, a existência de público e por outro, a possibilidade de criar hábitos de frequentar com assiduidade este equipamento.

Outra das linhas estratégicas definidas passa pela criação de parcerias com os agentes regionais, o que acontece com o Grupo de Cantares do Semeador, a Sociedade Musical Euterpe, a Escola Silvina Candeias (nestes casos, a parceria circunscreve-se à cedência de salas), o Orfeão de Portalegre (como a sede deste grupo ruiu, a direcção do CAEP cedeu, desde o final de 2008, um gabinete e a possibilidade de realizarem os ensaios duas vezes por semana no espaço do Café Concerto) e o grupo de teatro local, Teatro d’O Semeador, Associação de Animação Cultural e Produção Teatral (a partir do

final de 2007, a companhia passou a fazer as estreias no CAEP, inicialmente em três dias, depois passou a um dia porque no 2º e 3º dias não havia público; o Festival Internacional de Teatro de Portalegre, da responsabilidade deste grupo, é realizado metade no espaço do CAEP e a outra metade em espaço próprio). Há também uma parceria com a Escola Superior de Tecnologia e Gestão, mais concretamente com os cursos de Design Gráfico e de Design de Animação, responsáveis pelo Festival Animatu, que é realizado em conjunto com Beja e apresentado metade no espaço do CAEP e metade na escola. Têm também sido realizadas algumas colaborações em ateliês.

A informação recolhida permite-nos afirmar que as parcerias desenvolvidas pelo CAEP se circunscrevem a agentes locais e não regionais e se caracterizam exclusivamente pela cedência de salas. Do total de eventos apresentados, 80% foi seleccionado de entre um conjunto disponível, 14% foi realizado em regime de acolhimento e 5% foi produzido pelo próprio teatro (cf. Quadro 9 do Anexo 9). É nos eventos realizados em regime de acolhimento que encontramos os parceiros locais. O facto de este equipamento não ter realizado nenhuma co-produção, permite-nos caracterizar estas parcerias como passivas e não proactivas.

Quase 90% do total de produções foi da responsabilidade do Serviço Educativo (essencialmente outros, ateliês e espectáculos de teatro), mais uma vez se pode questionar a acção deste serviço devido à incapacidade em envolver os agentes locais. A percentagem de eventos cuja produção é realizada na própria cidade de Portalegre é a mais elevada de entre as cidades portuguesas mas traduz-se na apresentação de projectos locais, mais do que produções do próprio equipamento.

Uma iniciativa que vai ao encontro das linhas estratégicas formuladas no início, mais especificamente a criação de parcerias com os agentes regionais e a formação de públicos é a dinamização da Sala de Ensaios para as bandas locais; esta iniciativa foi criada simultaneamente com o espaço de apresentação, a Quina das Beatas, destinado a divulgar e promover a nova música portuguesa, que entre Maio de 2006 e Março de 2010 apresentou no espaço do Café Concerto à volta de cento e trinta projectos musicais. Paralelamente, o CAEP tem disponibilizado uma sala, a sala de ensaios das bandas, equipada com baixo, guitarra e bateria que tem permitido aos novos projectos um espaço de ensaio ao preço simbólico de um euro por duas horas. Simultaneamente,

foram criados um espaço de apresentação e um espaço de criação (os dados recolhidos apenas ilustram a dinâmica do espaço de apresentação, ou seja, 85 concertos apresentados nos três primeiros anos, no espaço do Café Concerto, na rubrica Quina das Beatas; estes concertos representam 37% do total de espectáculos de música e espelham a aposta em jovens projectos).

O objectivo definido para o equipamento de gerar novas dinâmicas de criação artística pode passar por proporcionar espaços de formação e criação artísticas que na maior parte das vezes se traduz em ateliês ou residências mas pode também passar por disponibilizar espaços para o desenvolvimento e apresentação de novos projectos, e essa é uma aposta ganha no caso do equipamento de Portalegre.

Como acumula as funções de director artístico com as de Marketing e Publicidade, Joaquim Ribeiro é responsável pela política de comunicação do CAEP, apesar de existir um gabinete na Câmara Municipal que assegura os contactos a nível local (o Gabinete de Imagem e Relações Públicas). Os instrumentos de divulgação da responsabilidade do equipamento são a agenda trimestral (distribuída pelo correio para 2.000 endereços, em que perto de metade são fora da cidade de Portalegre), o blogue (divulga apenas a programação da responsabilidade do Director Artístico; disponível em [www.cm-portalegre.pt/caep](http://www.cm-portalegre.pt/caep); inicialmente existiu um site que depois passou a blogue, supostamente por este poder ser interactivo, “no entanto, nunca funcionou, as pessoas não têm o hábito de partilhar, de comentar, mas a ideia era as pessoas poderem participar”), a mailing list com cerca de 10.000 endereços electrónicos (uma vez por semana, esses contactos recebem informação sobre a programação), cartazes em formato A3 que são distribuídos pela cidade, mupis (“normalmente compro um pacote anual de ‘x’, depois vou gerindo isso pelo resto do ano; faço o mesmo em relação a dormidas e refeições, compro um pacote de, por exemplo, 300 por ano e vou gerindo!”).

“As relações com a comunicação social local são más, porque eles divulgam as coisas, bem ou mal divulgam, mas não há capacidade crítica nem analítica! Vão assistir a algumas coisas mas acabam por transcrever os press releases que são emitidos. (...) Na comunicação social nacional e pelo facto de ter começado a fazer programação internacional, já aparece muita coisa!”.

Seguindo esta lógica, os órgãos de comunicação social não divulgam mais informação sobre a programação que se faz no CAEP porque o orçamento,

disponibilizado pela Câmara, tem vindo a sofrer cortes. Em 2007 foi de 800 mil euros, em 2008 baixou para 600 mil euros, valor que se manteve em 2009. Em 2007, do total, 380 mil euros foi para programação e em 2008, o valor baixou 100 mil euros, ficando nos 280 mil euros. “O último trimestre de 2007 foi um drama porque em 2006 houve imenso dinheiro e quando chegámos ao último trimestre de 2007 não; (...) nos primeiros dois anos houve sempre uma rectificação e o problema no último trimestre de 2007 é que não houve essa reposição. Tive que cancelar espectáculos e transitá-los para 2008. A partir daí foi corte atrás de corte!”.

As receitas próprias vão todas para a Câmara. Essas receitas provêm da bilheteira e dos alugueres das salas (3.000€/ano), “são muito poucos, porque em termos políticos, ainda mais este ano, por ser de eleições, há muitas borlas!”.

Na edição de 2008 do Festival Internacional de Jazz, a Caixa Geral de Depósitos assegurou um terço dos custos do evento (o que já não se conseguiu na edição de 2009); este é um patrocínio dissimulado de mecenato porque o valor é doado à Câmara. Joaquim Ribeiro lamentou a dificuldade em conseguir mais apoios, até pela dificuldade de oferecer algo em troca a essas empresas. “Conseguiu-se a Caixa Geral de Depósitos nem tanto pelo prestígio mas mais pelas políticas culturais que eles têm. Da Delta Cafés, sendo uma empresa da região, poderia esperar-se qualquer coisa, só que depois existem as questões políticas pelo meio, a Câmara de Portalegre é PSD, o Comendador Rui Nabeiro é PS! A Delta Cafés financia teatros bem mais distantes, como o Teatro Municipal da Guarda, o Viriato em Viseu, o Virgínia em Torres Novas”. A esperança em novos apoios passa pela força que a futura rede com os teatros de Beja, Faro e Setúbal possa vir a gerar.

Perante a questão de ter ou não atingido os objectivos, Joaquim Ribeiro é peremptório ao afirmar que “a nível de públicos, não me posso queixar, acho que tem sido bastante razoável, a nível da captação de públicos de fora também não me posso queixar. No Café-Concerto, a Quina das Beatas tem público do outro lado da fronteira. No Grande Auditório, a programação como é mais generalista, já tem um público mais heterogéneo. Faço aqui coisas que o Américo Rodrigues nunca faria na Guarda: trago um teatro de revista uma vez por ano, é importante pois estamos em Portalegre que tem uma população bastante envelhecida, não me custa fazer uma cedência na programação e assim consigo atrair o pessoal mais velho. No cinema, também somos nós que

fazemos a programação. Como não há cinema na cidade, faz-se aqui. É no Pequeno Auditório e é uma coisa que dá lucro”. O projecto do director artístico passa por terminar as sessões de cinema comercial assim que surjam outras salas de cinema na cidade e dedicar-se a uma política de cineclube. Não tendo sido possível confirmar que tipo de público frequenta as salas do CAEP, é possível adiantar que 187 é o número médio de pessoas por evento com uma taxa de ocupação das salas de 51,7%, num total de 27.000 espectadores por ano, o que confirma o optimismo do responsável.

O CAEP foi caracterizado como “inovador, um pouco utópico às vezes e empreendedor”. Este carácter empreendedor fica a dever-se ao ressurgimento das bandas locais, movimento que tinha tido um pico nos anos 80 com as bandas de Liceu e que ressuscitou graças à dinâmica desencadeada pela Sala de Ensaios para as bandas locais.

### 3. 10. Teatro Sá da Bandeira em Santarém

O Teatro Sá da Bandeira resulta da obra de requalificação de um edifício que consistiu na manutenção da fachada e parte traseira e intervenção no interior, com um custo de 2.450.000€, financiados pela Câmara Municipal de Santarém em 39% e pela Comissão de Coordenação Regional de Lisboa e Vale do Tejo, através do FEDER (Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional) em 41% e do PIDAC (Programa de Investimento, Despesa e Desenvolvimento da Administração Central) em 20%.

A capacidade da sala passou de 270 para 200 lugares, a caixa de palco foi remodelada, conseguindo ganhar em arrumação e em recursos técnicos; foram construídos, no edifício principal, uma Sala Estúdio (onde não se realizam apresentações, serve exclusivamente para ensaios), o Bar Galeria e os camarins e, na zona adjacente, o sector administrativo, o Piano Bar e o Esp@çoNet (espaço de acesso livre e dedicado aos navegadores da Web, funciona permanentemente e dispõe de 12 postos de acesso; tem tido em média 26.000 utilizadores por ano).

O teatro, inaugurado em 1924, acolhe nas primeiras décadas uma programação nas artes de palco; no entanto, a partir de 1967 é o cinema que marca a actividade, por um dos arrendatários ter cedido a sua quota à firma Filmes Lusomundo, “filmes de artes



marciais, sexo, hard core aos fins-de-semana. Era uma oferta diferenciada em relação ao que havia na outra sala da cidade, o Teatro Rosa Damasceno, que passava os filmes mais comerciais” nas palavras de Humberto Nelson Ferrão, programador do teatro.

Em 1988, a Câmara Municipal de Santarém adquire o espaço e durante a década de 90 realizam-se alguns ciclos de cinema temáticos e actividades de teatro com os grupos de teatro de Santarém. O Centro Dramático Bernardo Santareno fica sediado no edifício e quando a Câmara assim o solicitava, articulavam-se as apresentações das peças da companhia com outros espectáculos e sessões de cinema. Esta situação mantém-se até 1997, altura em que o edifício é encerrado para ser requalificado, mas devido a “um despique entre dois concorrentes que apresentaram duas propostas diferentes, teve que ir para tribunal, para dirimir o contencioso, o que demorou até 2003 para ser resolvido”, altura em que o teatro entra finalmente em obras para reabrir no dia 19 de Março de 2004<sup>154</sup>.

A equipa do teatro é composta por onze colaboradores: Humberto Nelson Ferrão, responsável pela direcção, programação e responsável de sala, Isabel Vasconcelos Guilande é assistente de programação e produção, Rodrigo Melo é produtor executivo, assistente de produção para a área das exposições, assistente de palco e sala, responsável pela comunicação, divulgação e frente de casa, Ana Rita Sousa é responsável pelo Serviço Educativo, assistente de produção e assistente de palco e sala, Nuno Bento é responsável pela frente de casa, coordenação de infra-estruturas, produtor executivo, assistente de produção, Bruno Santos e Diogo Russo são técnicos de som e luz, Manuela Martins, Vera Piedade e Nádia Noronha são assistentes de palco e sala, gerem a bilheteira e a recepção e Eduardo Pereira é assistente de palco e sala, infra-estruturas e recepção.

A gestão do teatro é da responsabilidade da Divisão de Cultura, Desporto e Turismo do Departamento de Assuntos Culturais e Sociais da Câmara Municipal de Santarém.

---

<sup>154</sup> O dinheiro para a requalificação do equipamento não veio directamente do Plano Operacional da Cultura, o executivo que ganhou as eleições em 2001 teve de negociar as verbas afectadas não pelo POC mas através de fundos comunitários disponibilizados pela Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo.

Um dos objectivos do teatro é, nas palavras de Nelson Ferrão<sup>155</sup>, “ser um espaço fundamentalmente dedicado às artes de palco, nomeadamente o Teatro, a Dança, a Música e, além delas, ao Cinema”, que até à reinauguração eram apresentadas em espaços não convencionais como igrejas ou no Instituto Português da Juventude.

Em termos de programação, o objectivo é a diversidade e a regularidade, com cada semana dedicada a uma arte de palco diferente para “confrontar o público de Santarém com outros olhares sobre a criação artística”.

Se na programação dos outros teatros normalmente predomina a lógica dos festivais, o mesmo não acontece em Santarém, “enquanto os outros não tinham na sua programação de cidade, de concelho esses festivais e só agora com a entrada dos teatros é que passam a ter (...) no nosso caso, já aconteciam muitas coisas do tecido cultural, por elas próprias, pelas associações e pelas pessoas envolvidas. (...) No fundo estamos a ser âncoras para as coisas que já aconteciam e que se podem reforçar em termos de melhoria de condições que pomos à disposição dos organizadores”.

Os critérios adoptados na selecção dos eventos são “mediados entre orientações superiores e o programador do teatro. É possível ir combinando uma autonomia relativa e as indicações que vão surgindo. O programador, que é a minha função, não tem autonomia como noutros teatros, até porque me foi dada logo no início uma ‘baia’ de não poder ser director embora exerça as funções como tal. Dependo do chefe de divisão que faz depois a ligação ao presidente. (...) Pode acontecer que estamos a pensar, por uma questão de coerência lógica da programação, fazer uma determinada linha, por

---

<sup>155</sup> Humberto Nelson Ferrão (pós-graduado em Cultura e Comunicação pelo ISCTE e detentor de cursos de Gestão e Programação de Teatros Municipais, Marketing Cultural e Relações Públicas, Percursos pela Arte e Cultura do Século XX) começa o seu percurso profissional em 1973 na animação de uma biblioteca, obtém em 1981 a licenciatura em Sociologia no ISCTE; a incursão na área da cultura acontece através do Centro Cultural Regional de Santarém, onde trabalha com as bandas de todo o distrito; a ligação aos ranchos e ao folclore já existia na medida em que tinha realizado trabalho de campo de recolha e pesquisa etnográfica. Em 1984 entra para a Câmara Municipal de Santarém; no Departamento de Assuntos Culturais e Sociais, enquanto chefe da Divisão de Cultura, Desporto e Turismo assume a responsabilidade pelo Teatro Sá da Bandeira; na altura, a equipa do teatro era articulada com a equipa da divisão. Em 2005, pouco mais de um ano após a reabertura do teatro e com a eleição de um novo presidente, é destituído do cargo por ser de nomeação e solicita permanecer no teatro, o que veio a acontecer. “Há por aí algumas malvadezes que me têm feito ao longo destes quatro anos, na avaliação tive medíocre, mas enfim...”. O trabalho desenvolvido desde então goza de uma autonomia relativa, o que tem dificultado a prossecução dos objectivos inicialmente definidos, mas mesmo assim “gosto de estar aqui, há o problema da autonomia, no fundo trata-se da confiança ou não de dizer – ‘tenho dinheiro para fazer isto!’. Noutros teatros existe essa confiança de serem eles a fazer as coisas, o vereador ou presidente não se metem”, o mesmo não acontece em Santarém.

cima podem vir dizer, ‘não, não é esse espectáculo, é outro’ e isso dá uma lógica de programação diferente, já não tem um fio condutor”<sup>156</sup>.

No entender de Nelson Ferrão, os dois primeiros anos de actividade ajudariam, se tivessem decorrido como previsto, a estruturar a programação à volta de várias linhas: uma próxima dos públicos juvenis, outra dos artistas locais que eram convidados a regressar a Santarém para mostrar o seu trabalho, outra dos amantes dos clássicos, outra nas áreas do teatro e outras ofertas em termos musicais de modo a que a programação fosse “diversificada, regular e criasse espanto”, o que não chegou a acontecer por imposição superior.

A forma encontrada de superar estes condicionalismos foi, a partir de 2008, realizar parcerias com festivais ou iniciativas que existam a nível nacional, até porque esta linha de actuação tem sido aceite. Um exemplo é o Festival Panos Santarém que resulta da parceria com a Culturgest, que tem desenvolvido um projecto para o público juvenil, o Festival Panos, Palcos Novos, Palavras Novas com extensões a outras cidades do país (a parceria com Santarém começou no ano de 2009). Além desta, o teatro está associado à estrutura de criação Artemrede (associação cultural inter-municipal que integra os teatros e equipamentos culturais congéneres da região de Lisboa e Vale do Tejo, incentivada pela Comissão de Coordenação da Região de Lisboa e Vale do Tejo), que resultou, entre Maio de 2005 e Março de 2007, na apresentação de dez espectáculos maioritariamente de teatro e a partir de 2007, na participação de Santarém na Festa da Marioneta. É de salientar que esta parceria se tem caracterizado fundamentalmente pela aquisição e distribuição de espectáculos; só a partir de 2009, o teatro participou de forma mais activa ao acolher em residência um projecto que resultou num “espectáculo em que são encenadas as vidas nos campos, nas vilas e nas cidades do território da Artemrede”, o projecto ‘Vale’ (de Madalena Vitorino e Carlos Bica)<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Devo acrescentar que o contacto inicial (por volta de Novembro de 2008) com o equipamento foi realizado através do chefe da Divisão de Cultura, Desporto e Turismo (que entretanto com as eleições de 2009 passou a vereador com os pelouros da acção social, cultura, património cultural e turismo) do Departamento de Assuntos Culturais e Sociais da Câmara Municipal de Santarém que sempre sustentou ser ele o meu interlocutor; após meses a aguardar por informação relativa à programação do teatro e na sequência das comemorações do Dia de Portugal em Santarém que intensificou o fluxo de trabalho na Divisão de Cultura, consegui entrar em contacto directo com Nelson Ferrão.

<sup>157</sup> Nelson Ferrão tem igualmente desenvolvido um esforço no sentido de alguns espectáculos de artistas locais circularem pelos teatros desta rede, “já propus a alguns programadores espectáculos para bar que aqui são muito bem-feitos. Só que aqui em Santarém têm pessoal conhecido, que nos outros sítios não há. Para as pessoas dos outros lados virem aqui também existe dificuldade. Eu estou a tentar descongelar isso com o Sobral de Monte Agraço que tem lá um grupo desse tipo que interessa aqui para o bar. Depois há o

A restante programação é negociada mês a mês, “até dia 8 de um mês, fechamos o seguinte, ajusta-se tudo para o mês seguinte”, com as implicações que daqui advêm para o alinhamento da programação.

A relação com os agentes culturais locais, como o Conservatório de Música de Santarém e o Círculo Cultural Scalabitano, caracteriza-se fundamentalmente pela cedência de salas. Como no espaço do Piano Bar se encontra um piano disponível “para quem da cidade quiser e que obviamente saiba tocar. Desde 2005, temos proposto várias vezes ao Conservatório que realize happenings, mas não fizeram nada!”. Nelson Ferrão queixou-se da falta de adesão por parte dos alunos e docentes do Conservatório à oferta programática do teatro, apesar da oferta de bilhetes.

Salientou ainda que em reunião entre programadores de estruturas congéneres tida naquele teatro no final de Setembro de 2009<sup>158</sup> foi discutida precisamente a dificuldade em captar públicos, o que lhe permite afirmar que Santarém não é um caso isolado.

Com algumas bandas locais, “temos uma linha pretensamente de formação de públicos que são espectáculos à quarta-feira, mas não captam muito público, porque o público de idade escolar à quarta-feira não está disponível, o que só acontece ao fim-de-semana”. Este foi um dos exemplos apresentados de como as decisões superiores nem sempre coincidem com a vontade do próprio programador, “consegui do ano passado para este, socorrer esta iniciativa, mas implicou investimento meu, andando aí nas noites para ver quem é que é a malta da música que por aí anda. Também propus aos alunos do Conservatório que começam a autonomizar-se para fazerem algo em

---

problema das condições económicas, porque movimentamo-nos num patamar muito mínimo. Actualmente há gente para isso, pessoas que conseguem fazer coisas neste tipo de espaços com preços relativamente baixos. Agora, o baixo para um é alto para outro e o baixo para os de maior capacidade, como Guimarães ou Braga, para nós é alto; portanto temos de ajustar um pouco as situações!”. A associação à Artemrede foi realizada com o objectivo de “promover a criação de sinergias ao nível da programação cultural, formação de quadros e aquisição e distribuição de espectáculos, gerando uma clara rentabilização de meios (mais baixos custos de cachets, de sonorização, de luminotecnia, de promoção e marketing...) reduzindo os custos e tornando todo o processo mais eficaz”.

<sup>158</sup> Em Março de 2009, na sequência de uma reunião, realizada na V Edição dos Encontros Alcultur (estes encontros foram realizados em Lagos sob o tema “Programação, Mediação Cultural e Públicos”) que juntou os directores dos teatros espalhados pelo país, foi organizado um encontro de programadores que decorreu posteriormente em Lisboa no Teatro Maria Matos; o segundo desses encontros decorreu no dia 30 de Setembro em Santarém no Teatro Sá da Bandeira (e é esse que Nelson Ferrão refere) e o terceiro no dia 24 de Novembro em Alcanena no Cine Teatro São Pedro.

Estas reuniões denunciam a tentativa de dinamizar a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros; ao pôr em comum a experiência de cada um, espera-se contribuir para colmatar dificuldades e incentivar a dinâmica entre agentes.

conjunto; bem como a uma escola secundária que tinha essa área-escola e que poderia desenvolver algo. Tudo isso permitiu nessas quartas-feiras realizar algumas cinco ou seis apresentações diferenciadas de jovens que estão a começar”.

Atendendo ao grau de consagração dos projectos apresentados (cf. Quadro 3 do Anexo 10), apenas dois são projectos jovens; a maior percentagem do total de eventos realizados nos três primeiros anos de actividade recai sobre projectos que devem o seu reconhecimento à antiguidade, trata-se essencialmente de projectos de Santarém em que o teatro se limitou a acolher no seu espaço iniciativas de outrem (como as do Conservatório e do Centro Cultural Scalabitano), seguida de projectos consagrados. O que ilustra a centralidade da função de acolhimento tal como tinha sido referido pelo programador, “estamos a ser âncoras para as coisas que já aconteciam e que se podem reforçar em termos de melhoria de condições que pomos à disposição dos organizadores”, aliás 32% do total de eventos apresentados foi produzido em Santarém contra 6% de Lisboa (cf. Quadro 5 do Anexo 10).

Analisando a situação de produção (cf. Quadro 9 do Anexo 10), 48% dos eventos foi seleccionado de entre um conjunto disponível (apesar de ter a informação de que o teatro recorre ao Território Artes não teve acesso à percentagem de entre os espectáculos seleccionados que faça parte da Bolsa de Produções deste programa), 43% foram eventos realizados em situação de acolhimento e apenas 8% foram produzidos pelo teatro – vinte e duas exposições, sete ateliês, visitas guiadas e duas das trinta e três conferências, o que põe em causa o objectivo de “confrontar o público de Santarém com outros olhares sobre a criação artística”. O envolvimento do teatro com a criação emergente deveria ser acentuado até para otimizar o objectivo de proporcionar uma oferta diversificada; manter a aposta em projectos reconhecidos ou consagrados peca pelo conformismo e não atinge o espanto inicialmente pretendido. Tal como Nelson Ferrão constatou, as directrizes superiores têm sido mais no sentido de manter esse conformismo do que propriamente marcar uma posição pela diferença.

A partir de 2007, a Câmara Municipal de Santarém passou a reforçar o orçamento do teatro com o objectivo de intensificar a programação para as escolas (100 mil euros/ano que representa 80% do total da verba disponível para programação), o que se traduziu num aumento significativo da oferta de espectáculos de acordo com as solicitações das escolas (o projecto ‘A escola vai ao teatro’ já tinha começado no ano

lectivo 2005/06, mas a partir do reforço orçamental ganhou nova dimensão; o período em análise ainda não reflecte esse incremento). “Enquanto os outros equipamentos oferecem e as escolas vêm e ficam todos contentes porque tiveram 100 ou 200 miúdos no espectáculo. Nós começámos ao contrário, tivemos 400, 500, 1000 jovens para a mesma peça de teatro, porque partimos dos interesses das escolas, e agora estamos a oferecer coisas mais elaboradas, no sentido daquilo que os outros teatros ofereceram de princípio, estamos nós agora a chegar a esse ponto. A ver se para o ano conseguimos fechar mais o leque de ofertas, no sentido de pôr o primado cultural à frente do primado escolar, ou seja, os curriculares teremos que fazer, porque são curriculares e há sempre grande adesão mas dentro dos curriculares há propostas diferenciadas em termos escolares. Com alguns namoros aos professores e também com a oferta de produtos artísticos que sejam mais apelativos, vamos tentar manter o interesse pela vinda e que haja fusão entre o interesse das escolas (1º, 2º e 3º ciclos, secundário e universidade) e o interesse do teatro”.

O projecto ‘A escola vai ao teatro’ tem vindo a oferecer espectáculos de acordo com as solicitações das escolas e essa oferta varia de ciclo para ciclo. No 1º ciclo, há uma maior abertura no tipo de propostas aceites. A partir daí as deslocações ao teatro regem-se por escolhas relacionadas com as disciplinas curriculares de Português e História ou espectáculos que apoiem as áreas não curriculares como a Matemática, a Física e a Biologia. Aos alunos do ensino secundário são oferecidos espectáculos que têm a ver com as disciplinas curriculares. Aos alunos do Instituto Politécnico de Santarém têm sido oferecidas aulas sobre temáticas no âmbito das artes do espectáculo. No entanto, Nelson Ferrão queixou-se da falta de disponibilidade desses alunos para se deslocarem ao teatro. “Nem os alunos do Curso de Gestão e de Animação vêm. Se bem que sabemos que quem está em animação entrou em quarta ou quinta escolha. São alunos que quando entram em contacto com o teatro, nunca tinham entrado numa associação, nunca fizeram trabalho associativo, nunca tiveram trabalho de expressão artística. Portanto quando dizemos alguma coisa acerca da formação de públicos, temos que perceber quem é que anda por aí! Muitos dos professores também não vêm, muitos não estão em Santarém, vão e vêm, os que andam por cá, há uns que vêm, outros não!”. Em 2006, os espectáculos que integraram o projecto foram vistos por cerca de 2.700 crianças e jovens.

Além desta oferta de espectáculos às escolas, o Serviço Educativo é responsável pelas visitas guiadas ao teatro. No período em análise, 6% do total de eventos foi da responsabilidade deste serviço (no projecto ‘A escola vai ao teatro’ foram apresentados vinte e quatro eventos), o que é manifestamente reduzido se atendermos à formação contínua dos públicos. O acréscimo no orçamento, cedido especificamente para reforçar a programação para as escolas, é sintomático da necessidade sentida de intensificar este fluxo.

Atendendo à programação desenvolvida, 24% dos eventos tem um repertório popular, 20% étnico e 13% infantil (cf. Quadro 2 do Anexo 10). Neste último caso, trata-se fundamentalmente de espectáculos de teatro em que a Sala tem uma taxa de ocupação na ordem dos 65%. Este facto mostra-nos que se se tem por objectivo apresentar uma programação diversificada, tal não está a acontecer no segmento da infância e juventude; neste segmento, as preocupações do Serviço Educativo estão centradas no teatro, quase esquecendo as outras artes de palco a que supostamente o Teatro se pretendia dedicar; e mesmo em relação a esta arte de palco, a participação exigida é a menor possível, já que os alunos dos diferentes ciclos escolares ‘limitam-se’ a assistir aos espectáculos. Os ateliês produzidos pelo Teatro (sete no total) foram todos eles na área da dança e com uma abrangência em termos de público-alvo que não os direcciona especificamente para os jovens. Outro aspecto a salientar é precisamente o facto de os ateliês e duas das conferências realizadas (num total de trinta e três) terem sido as únicas actividades de carácter explicitamente formativo desenvolvidas ao longo do período em análise. Das vinte e sete exposições, vinte e duas foram produzidas pelo próprio teatro, o que denota um esforço no sentido de divulgar a obra fundamentalmente de artistas locais e contribuir para o seu reconhecimento, mas em que se pode novamente questionar o seu valor formativo.

Atendendo ao objectivo definido de constituir o Teatro como um espaço dedicado às artes de palco, nomeadamente teatro, dança, música e por último o cinema, é importante salientar que 28% do total de eventos apresentados foi espectáculos de teatro com repertório essencialmente popular e infantil, 27% espectáculos de música com repertórios maioritários clássico e étnico, 14% filmes e apenas 5% de espectáculos de dança com repertórios étnico e alternativo (cf. Quadro 1 do Anexo 10), o que confirma que a dedicação às diferentes artes de palco não é concordante com o

objectivo definido. A dança que foi destacada como a segunda arte de palco é afinal o sétimo tipo de evento com maior número de ocorrências e com a particularidade de ser a arte de palco com a maior taxa de ocupação da sala (76%), o que sugere a necessidade de num futuro programar mais eventos deste tipo, até para cumprir o objectivo da diversidade e de dedicar cada semana a uma arte de palco diferente.

Apesar de não ter sido desenvolvido nenhum estudo sobre o público que frequenta o Teatro Sá da Bandeira, Nelson Ferrão afirma que “não há um perfil de público, há perfis de públicos e eu fui constatando isso, daí as minhas linhas programáticas em 2006. Onde há dificuldades deve-se segmentar, isto não é novidade nenhuma mas o que proponho é conceber toda a orientação com base neste objectivo. Tanto faço o apelo aos padres nas missas para dizer que vai haver um espectáculo que seja de uma área que eles possam promover, o gospel por exemplo! Quando isto acontece, encho a sala! Daí a segmentação, seja de públicos, seja de estratégias de fazer chegar a...”.

Mais do que investir numa política de comunicação formalizada, Nelson Ferrão investe no contacto face a face, até porque a estratégia de divulgação das actividades do teatro é da responsabilidade do Gabinete de Relações Públicas e Comunicação da Câmara e não do equipamento, “em 2004, propus uma área de comunicação, marketing e mecenato, mas nunca avançou! A ver as alterações que se adivinham no futuro, já que o equipamento vai passar a ser gerido por uma empresa municipal que está a ser criada!” (o que ainda não aconteceu). Existe uma agenda municipal mensal onde são divulgadas as actividades do teatro juntamente com as actividades dos outros equipamentos; “embora não fosse dito formalmente que podíamos fazer, fomos fazendo os cartazes que estão nas montras do teatro. Fui também forçando para que ao menos tivéssemos uma folha A4 com as críticas ao espectáculo, é informação que não vem na agenda municipal e que é entregue no momento do espectáculo. No caso da agenda, não podemos exceder os 180 caracteres para cada proposta, por vezes brigamos com eles para fugir ao limite, para pôr a ficha técnica, programa, enfim!”.

Nelson Ferrão foi proibido pelo Presidente da Câmara Municipal de Santarém de falar com os órgãos de comunicação social, “os comunicados de imprensa, as relações com a comunicação social são feitas por uma pessoa da Câmara, a quem nós dizemos o



que achamos mais conveniente e depois elas fazem a notícia, mandam-na para todo o lado e depois logo se vê!”.

O orçamento do teatro é 150.000€ano para programação e despesas de manutenção, a este valor tem de ser acrescentada a verba de 100.000€ atribuída ao Serviço Educativo para o projecto ‘A escola vai ao teatro’ e os 30.000€ da cota da Artemrede.

As receitas do teatro (bilheteira e alguns alugueres da sala a associações, entidades e escolas do concelho) revertem para a Câmara, “já que não temos uma pessoa para a contabilidade.”.

Apesar de não ter conseguido desenvolver o projecto inicial onde estavam enumeradas linhas programáticas claramente definidas e que acredita teriam mobilizado um maior número de pessoas, Nelson Ferrão acredita que “os objectivos estão a ser cumpridos, não só na lógica do teatro como olhando para os outros teatros, tirando aqueles com maior capacidade de execução e de afirmação, com mais dinheiro, que conseguem apresentar produtos artísticos melhores, no sentido de mais caros e mais apelativos”. Esta crença não foi confirmada pela análise desenvolvida uma vez que a actividade se centra maioritariamente em torno do teatro e da música, e só se deve entender uma oferta como sendo diversificada quando o leque é maior não só em termos de tipos de evento apresentados como em termos do tipo de experiência proporcionada, assistir deve ser complementado por outros tipos de experiências que vão moldar a formação do indivíduo.

A identidade da organização foi definida pela: “regularidade, diversidade, qualidade e coloco uma que é minha - o espanto, cada vez mais o espanto”. Em termos de orientações para um futuro a breve prazo, Nelson Ferrão salienta as parcerias com organismos que lhe permitam realizar este “cunho de espanto ou inquietação, questionamento, interpelação” que tanto ambiciona e que a programação desenvolvida nos três primeiros anos de actividade não parece ter conseguido gerar.

### 3. 11. Teatro Municipal Sá de Miranda em Viana do Castelo

O Teatro Sá de Miranda foi inaugurado no dia 29 de Abril de 1885. A sua construção ficou a dever-se ao esforço de um grupo de personalidades vianenses que tinha constituído dez anos antes a Companhia Fomentadora Vianense com o objectivo de erigir um novo teatro para acompanhar “a onda de progresso que se fazia sentir na cidade” (Barbosa, 1994: 21).

Foi construído um teatro à italiana com a plateia em forma de ferradura e três ordens de camarotes, com capacidade para 400 pessoas.

“A actividade desenvolvida pelo Teatro, ao longo de todos estes anos, tem demonstrado que, apesar da existência de períodos mais ou menos longos de inacção, ele é, ainda hoje, um divulgador privilegiado de cultura e o espelho das actividades culturais realizadas na cidade” (Barbosa, 1994: 26).

A Câmara Municipal adquiriu o edifício em 1985, numa altura em que a sua degradação se acentuava. Desde então tem promovido obras de beneficiação com apoio estatal; primeiro, em 1993, dando segurança e comodidade ao público e, numa segunda fase, em 1999, dotando a caixa de palco de modernos equipamentos cénicos para permitir apresentar uma maior diversidade de espectáculos (esta obra custou 2,6 milhões de euros, em que 1,7 milhões provem do Ministério da Cultura).

O Teatro Municipal Sá de Miranda reabriu as portas no dia 12 de Maio de 2000 mantendo desde então uma actividade regular. O teatro é gerido pela Divisão de Acção Cultural do Departamento de Educação, Cultura e Desporto da Câmara Municipal de Viana do Castelo. A divisão é responsável não só pelo teatro mas pelo Sector de Arqueologia, pelos Serviços de Turismo, pela animação de rua e apoia técnica e organizadoramente todas as festividades do concelho<sup>159</sup>. A equipa é constituída pelo chefe de divisão, uma funcionária licenciada em turismo que dá apoio administrativo, trata da agenda cultural e do turismo, uma animadora cultural e uma administrativa. A divisão é ainda responsável por dois armazéns com pessoal operário que elabora as estruturas necessárias às festividades como montar palcos e um sector criativo onde se inclui o pessoal que constrói os carros no curso de Carnaval e nas Festas da Agonia, que

---

<sup>159</sup> Esta divisão sofreu entretanto uma reestruturação: o Departamento de Educação, Cultura e Desporto não tinha director, as divisões funcionavam directamente com a vereação; a reestruturação passou por dividir o departamento em dois: o Departamento de Educação e Qualidade de Vida que tem as divisões de educação, acção social, desporto e promoção da saúde e o Departamento de Dinamização Cultural que passou a incluir a divisão de acção cultural e turismo (que se manteve), a divisão da biblioteca e a divisão dos museus. O director deste departamento de dinamização cultural é António Cunha Leal.

organiza e monta exposições e finalmente há o sector de arqueologia, gerido por uma pessoa. A equipa do Teatro é composta pela: chefe da frente de casa, Luísa Barbosa, dois funcionários para a bilheteira, o director técnico, Rui Gonçalves e três técnicos (todo o pessoal do teatro pertence ao quadro da divisão).

António Cunha Leal, Chefe da Divisão de Acção Cultural e responsável pelo Teatro Sá de Miranda<sup>160</sup>, definiu os principais objectivos do teatro como sendo o acolhimento à companhia residente, o Centro Dramático de Viana (Teatro do Noroeste – a companhia é composta pela direcção, um administrativo, um técnico, um ou dois actores que colaboram e outros que contrata de acordo com as necessidades) e à Escola Profissional de Música de Viana do Castelo e “criar um espaço que possa constituir uma oferta de qualidade e diversificada a todos os vianenses”.

A situação do Teatro Sá de Miranda diferencia-se da dos restantes teatros analisados pelo facto de as produções da companhia de teatro residente (33,3% do total de eventos apresentados entre Janeiro de 2001 e Dezembro de 2003; estamos a referir-nos tanto a produções próprias como ao Festeixo, o Festival de Teatro organizado pela companhia) e da escola de música (21,4%) preencherem mais de metade da programação do teatro. Além disso, há um conjunto de actividades que, na opinião de António Cunha Leal, deveria ser realizada num outro sítio que não o teatro, mas tal não acontece pela falta de equipamentos na cidade; refere-se ao Festival de Jazz, ao Festival de Blues, ao Festival de Música Clássica, ao Festival de Cinema, ao Festival de Tunas e ao Festival de Marionetas (eventos cíclicos produzidos pela Câmara Municipal). “Quando retiramos aos trezentos e sessenta e cinco dias do ano a ocupação da companhia, a ocupação da escola profissional de música e a ocupação dos eventos cíclicos anuais sobra muito pouca coisa”. O que sobra tem permitido realizar algumas co-produções sugeridas pelo Presidente da Câmara ou pela Divisão responsável pelo equipamento, como é o caso da peça ‘Nortada’, inspirada na etnografia e nas festas de Viana do Castelo, estreada no dia 18 de Junho de 2009 pela Companhia Olga Roriz e

---

<sup>160</sup> A entrevista a António Cunha Leal foi realizada no dia 9 de Junho de 2009. O director da divisão é Bacharel em História de Arte, licenciado e mestre em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Foi director do campo arqueológico de Vila Nova de Cerveira e simultaneamente professor do ensino secundário. A entrada na Câmara de Viana do Castelo fez-se através de concurso para arqueólogo onde começou por ser responsável pelo Plano Director Municipal, tendo passado depois para a organização de eventos, “comecei por organizar os espectáculos de jazz na Praça da Erva, a animação de Verão que não existia, espectáculos no teatro, exposições, colaborei com as Festas da Agonia, comecei a fazer uma série de coisas e quando se criou uma dinâmica tal que justificasse a criação da divisão, ela foi criada. A divisão tem a minha idade como chefe, ou seja, dezoito anos”.

que resultou de uma residência artística da bailarina e coreógrafa durante as Festas da Agonia.

O responsável pelo equipamento atribui a apetência pela dança contemporânea na cidade bem como a existência de muitas escolas e muito público, a Olga Roriz. “Todas as obras que tem produzido, não só enquanto bailarina mas também enquanto coreógrafa e directora da sua própria companhia, foram apresentadas em Viana do Castelo; se não é em estreia, é poucos dias depois da estreia e têm tido um grande sucesso, primeiro pela qualidade da Olga e em segundo pelo facto de ser natural de Viana”. Ao longo do período em análise, foram apresentados três espectáculos desta coreógrafa que perfazem a totalidade de eventos com repertório alternativo (1,9% do total).

Atendendo à situação de produção, 77% dos eventos foi realizado em regime de acolhimento (maioritariamente projectos de Viana do Castelo cuja produção é autónoma em relação à estrutura do teatro, limitando-se a equipa do teatro a assegurar todos os passos necessários à apresentação desses eventos na Sala do teatro), apenas 22% foram eventos seleccionados de entre um conjunto disponível (no caso dos espectáculos de teatro, apenas três não envolveram a companhia residente, o Teatro do Noroeste; na música, apenas 13,8% foram espectáculos de música apresentados de forma autónoma em relação à escola de música; o que os dados mostram é que a programação está em grande medida dependente destes dois parceiros tal como tinha sido afirmado pelo responsável) e 1% co-produções (as duas co-produções dizem respeito às edições de 2001 e 2002 dos Encontros de Viana de Cinema e Vídeo em parceria com a Associação de Produção e Animação Audiovisual Ao Norte; cf. Quadro 8 do Anexo 11), o que denuncia o constrangimento de pouco se conseguir apresentar além do trabalho da companhia residente, da escola de música e dos ciclos. Com esta circunstância, parece comprometido o objectivo de oferecer uma programação diversificada e de qualidade.

Os espectáculos de teatro (35%), música (35%), outros (14%) e dança (9%) são os que apresentam valores mais expressivos; ateliês, cinema, ópera e conferências já não apresentam relevância (cf. Quadro 1 do Anexo 11), para não falar de apostas mais arriscadas em termos de grau de consagração como são os projectos jovens (que no presente teatro representaram 1,3% do total).

A maior parte dos poucos eventos programados, além dos constrangimentos, não são comprados, “nós fazemos parcerias com os produtores ou com o próprio artista, ou seja, nós damos apoio e eles exploram a bilheteira”. O apoio passa por ceder a sala, apoiar tecnicamente o espectáculo, elaborar um *flyer*, colocar cartazes e “quando são coisas que nos interessam fortemente e compreendemos que é impossível pedir ainda mais esforço ao produtor ou ao próprio artista, podemos apoiar com a alimentação e dormidas”.

Apesar de não existir um Serviço Educativo no teatro, o responsável pelo equipamento fez questão de enfatizar o que considera ser a aposta na formação de público e que se traduz na colaboração com as escolas, mais especificamente no apoio aos festivais que as escolas de dança realizam e em que a festa final é sempre realizada no teatro. “Isso é dar-lhes a importância e a dignidade que merecem, nem todos vão ser bailarinos, mas são esses miúdos que vão ser o público”. Nos Encontros de Viana de Cinema e Vídeo, os alunos dos jardins-de-infância e das escolas do 1º ciclo deslocam-se ao teatro para assistir a filmes que lhes são especialmente direccionados; os alunos do secundário produzem vídeos que são posteriormente apresentados no teatro, a esta iniciativa deu-se o nome de ‘O Primeiro Olhar’. Realizam-se ainda ateliês em algumas áreas e em alguns eventos, como é o caso do Festival Internacional de Marionetes. No entanto, os dados relativos ao período analisado mostram um reduzido número de actividades de formação, em três anos foram realizados quatro ateliês (um infantil, outro de teatro e dois de música), ou seja, 2,5% do total das actividades apresentadas, uma única conferência com responsabilidade externa (cf. Quadro 1 do Anexo 11). Um outro dado importante diz respeito aos eventos com repertório infantil, foram 5% do total, ou seja, quatro espectáculos de teatro, três de música e um dos ateliês referidos anteriormente, o que é muito pouco para se poder falar numa aposta em formação de público.

António Cunha Leal sublinha o que identifica como um problema, o facto de não conseguir chamar a atenção dos meios de comunicação social nacionais, “gostam muito disto, acham muita piada, vêm cá realizar os programas de entretenimento, nomeadamente ‘O Portugal no Coração’ e ‘Bom dia, Portugal’, fazem programas giríssimos, mas explorando sempre, no meu entender, demasiado o aspecto etnográfico e folclórico. É fundamental preservar as nossas raízes e a nossa cultura etnográfica, mas

não a preservamos transformando-a em fósseis, não é fossilizando que preservamos, é precisamente tornando-a viva e adicionando-lhe a contemporaneidade”.

Por outro lado, a capacidade da Sala do teatro é apresentada como um entrave a uma divulgação nacional de alguns dos eventos que se realizam em Viana do Castelo, “no Festival de Blues, a Antena 1 quis várias vezes ser a rádio oficial do festival, mas o que é que eu lucro, o que é que lucra a Antena 1 e o público em estar a ser enganado? Para que é que eu vou estar a fazer a promoção nacional do festival, se depois as pessoas chegam cá e não têm bilhetes?”. O que o responsável pretende em relação aos órgãos de comunicação nacionais é que divulguem as actividades, não para atrair mais público, mas no sentido de se ficar a saber o que se produz na cidade.

O trabalho desenvolvido passa pelo envio de comunicados aos órgãos de comunicação nacionais. “Temos alguns contactos directos, temos boa relação com alguns jornalistas, a desculpa é sempre de que as decisões editoriais dependem do que irá ser a agenda e portanto é difícil. Com os órgãos de comunicação locais e regionais (jornais, rádios e televisão pela net), a relação é melhor, já que divulgam tudo!”.

A divulgação regional dos eventos do teatro é da responsabilidade da Divisão de Acção Cultural; no caso dos agentes ou artistas que dispõem de meios de promoção próprios (cartazes), eles são sempre aproveitados pela divisão. Além disso são produzidos e distribuídos 10.000 flyers por evento, a Agenda Cultural mensal divulga as actividades do teatro (é distribuída pelo correio a 1.000 destinatários e apresenta as actividades da cidade – exposições, núcleos museológicos e culturais, colóquios, teatro, música e dança, expo feiras, festas e romarias, cinema e actividades desportivas - por ordem cronológica e não por espaço), assim como a agenda electrónica (enviada mensalmente a algumas centenas de endereços e disponível no site da Câmara em [www.cm-viana-castelo.pt](http://www.cm-viana-castelo.pt)) e os destaques que são enviados por email com maior regularidade sobre a animação cultural e desportiva do concelho.

O teatro não tem uma verba específica para programação. “A despesa do teatro entra directamente na despesa da divisão e a receita do teatro entra directamente na receita geral, nem sequer entra pela divisão”.

O público do teatro é “muito variado, depende de espectáculo para espectáculo”. Pode ser local, regional, nacional e internacional. “No Festival de Blues, por exemplo, oitenta por cento do público é de fora, e desses oitenta por cento, metade é galego.

Temos gente que vem propositadamente para o festival de León, de Valladolid, do Algarve, de Badajoz, de todo o lado! (...) O público que vem é público especializado, que vem de todo o lado. Se virmos o Festival Internacional de Folclore, vem basicamente gente de toda a região” (nos dados fornecidos, não foi possível confirmar esta informação relativa ao tipo de público que frequenta os eventos). As únicas conclusões possíveis de retirar através da informação veiculada sobre o número de espectadores nos eventos realizados em 2003 são que o tipo de evento mais frequentado é o de dança, com uma taxa de ocupação da Sala de 54% e o menos frequentado é o teatro com 22% de taxa de ocupação da sala. A música que é o outro tipo de evento tão frequente quanto o teatro tem uma taxa de ocupação da sala significativamente maior, 48%.

O Teatro Sá de Miranda foi caracterizado pelo responsável como sendo “um espaço muito acolhedor, muito bem equipado e com bons técnicos. Acho que as grandes qualidades do Teatro Sá de Miranda e que o tornam atractivo são de facto o ser um espaço acolhedor, quer para o público, quer para os artistas; a sua própria dimensão ajuda nisso, porque cria uma empatia e proximidade muito grande, parece que está tudo ali em família. (...) Tem uma escala muito equilibrada e depois é bonito, acolhedor não só em termos da dimensão do espaço mas também da beleza, está muito bem equipado, tem uma equipa de trabalho muito profissional, muito competente e prestável, muito disponível. (...) Há um bom espírito de equipa”.

As orientações para o futuro não passam especificamente por redefinir a estratégia do teatro mas por repensar as possibilidades que se abrem à cidade com a abertura do Coliseu (novo equipamento cultural com cerca de 4.000 lugares, projectado pelo Arquitecto Souto Moura e que deverá estar concluído em 2010) e com a passagem dos ensaios da Escola Profissional de Música para auditório próprio. “No Festival de Blues, posso ter os espectáculos mais intimistas no Sá de Miranda e trazer três ou quatro nomes a colocar no Coliseu e fazer uma divulgação em termos nacionais, ou seja, já é possível de facto fazer publicidade porque já consigo colocar 2.000 a 3.000 pessoas no Coliseu sem problema nenhum”.

Outra das questões colocadas por António Cunha Leal prende-se com a dicotomia centro/periferias; no seu entender, a separação entre litoral e interior não espelha a realidade do país, “Viana do Castelo pagou sempre a factura de se falar nisso,

como é litoral e não é interior, então está tudo bem, não é? Fomos sempre tratados como uma cidade periférica e agora temos que recuperar. Mas nessas cidades periféricas onde os espaços ainda por cima não são grandes e portanto a envolvência do público não é muito grande, depois a visibilidade dos eventos não é conseguida, é evidente que não é atractivo para quem quer utilizar o patrocínio como forma de visibilidade! É por isso que eu digo, é facilímo organizar coisinhas pequeninas e não é difícil organizar coisas grandes, difícil é organizar coisas médias, porquê? Porque os custos das coisas médias andam muito próximos das coisas já de grande dimensão e as receitas andam próximas das coisas pequeninas,” o que espelha a dificuldade em conseguir apoios financeiros para os actuais projectos.

Apesar de considerar que o objectivo da descentralização tenha sido alcançado com a medida do Governo que criou a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros e permitiu recuperar ou criar novos espaços, António Cunha Leal perspectiva como necessária e fundamental a institucionalização da rede. “Agora seria importante caminhar noutro sentido que é perceber que os apoios que o Estado central tem dado ao nível por exemplo do Território Artes não podem ter a filosofia que têm, uma vez que não resultam, nem ajudam em nada e até complicam na minha perspectiva. Acabam por não cumprir o objectivo de democratizar a cultura e permitir que todos em qualquer ponto do país, independentemente da sua localização geográfica, da importância da cidade e até da dimensão do espaço pudessem ter acesso a um determinado tipo de espectáculo. Julgo que não há sequer uma política definida em relação a que tipo de espectáculos devem ser apoiados, há um ‘saco’ para onde vai tudo, depois também não há uma política de análise de espaços caso a caso, ou seja, não é admissível que a mesma percentagem que é atribuída para financiar um espectáculo de bailado contemporâneo em Lisboa, numa sala que tem mil lugares, seja o mesmo nível de participação para que esse espectáculo aconteça em Bragança numa sala para trezentas pessoas. Não pode ser! Enquanto assim for, o objectivo não é atingido”.

Além das deficiências apontadas ao processo de democratização da cultura supostamente realizado pelo poder central, o responsável adiantou que muitas das vezes apresentam no teatro projectos que fazem parte da Bolsa de Produções do Território Artes mas contratados de forma autónoma em relação a este programa, “fica-nos mais barato do que o programa, porque quando o programa é negociado com os vários



agentes é negociado de uma forma empírica, ou seja, são precisos cinco dias de montagem, uma equipa de quinze pessoas, isto e aquilo. Mas como depois falamos directamente com a companhia e dizemos: ‘se precisam de um piano, nós temos um piano’, ‘ah, então se têm piano é menos uma determinada quantia’, ‘nós temos técnicos para apoiar a montagem do espectáculo, não precisam de ficar cá cinco dias, talvez três dias chegue’, ‘ah, então bastará ficar dois dias’. Quando se fazem as contas, fica mais barato pagar integralmente o espectáculo e trazê-los directamente do que pagar cinquenta por cento e trazê-los através do serviço central. Portanto, enquanto as coisas forem assim não podem funcionar!’. A política cultural central é questionada e chamada a repensar a sua acção...

### 3. 12. Teatro Municipal de Vila Real

O teatro foi inaugurado no dia 19 de Março de 2004. A sua construção foi a concretização de um anseio antigo da autarquia de Vila Real em dotar a cidade com um equipamento para as artes do espectáculo.

Tudo começou com a ideia de reconstruir o Cineteatro Avenida, no entanto, o facto de este equipamento estar localizado ao lado de uma igreja classificada e não ser possível construir uma torre cénica devido à altura do edifício fez com que não fosse este o espaço óptimo para acolher o projecto, como explicou Rui Araújo, Coordenador do Departamento de Produção e Programação do Teatro Municipal de Vila Real<sup>161</sup>.

O Cineteatro Avenida passou a acolher o Conservatório Regional de Música de Vila Real e a autarquia decidiu construir um novo equipamento para acolher o futuro Teatro Municipal.

Com o lançamento da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, a Câmara candidatou e viu aprovado o novo projecto pelo Plano Operacional da Cultura.

A obra custou 9 milhões de euros (5 milhões financiados pelo POC, 1 milhão pelo Ministério da Cultura e os restantes 3 milhões pela Câmara Municipal de Vila Real).

---

<sup>161</sup> A entrevista a Rui Araújo foi realizada no dia 27 de Fevereiro de 2009.

O equipamento é gerido pela Culturval, Empresa Municipal responsável pela gestão de equipamentos culturais de Vila Real, constituída em Julho de 2003. O Conselho de Administração é presidido pelo presidente da Câmara Municipal, Manuel Martins. A direcção executiva e artística do teatro foi entregue a Vítor Nogueira (mestre em Filosofia); convidado pela autarquia para assumir este cargo, despoletou posteriormente o concurso para constituir a equipa.

A equipa do teatro está distribuída pelos Departamentos de Produção e Programação, Técnico e de Gestão, num total de 19 pessoas. O Departamento de Produção e Programação é responsável pela organização logística dos eventos, o acolhimento dos artistas, a concepção e implementação das campanhas de marketing, design, relações públicas e apoia o departamento técnico. Tem um coordenador, Rui Araújo (12.º ano)<sup>162</sup>, um assistente de direcção, Paulo Araújo (11.º ano) e dois assistentes de produção: João Nascimento (licenciado em Recreação, Lazer e Turismo) e Carlos Chaves (12.º ano).

O Departamento Técnico é responsável pela realização técnica dos eventos (nos domínios de iluminação, sonorização, audiovisuais, montagem e desmontagem, direcção de cena) e pela manutenção do edifício do teatro. Tem como coordenador Pedro Cabral (licenciado em Design e Produção Teatral – Design de Luz e Som), um técnico de luz, Vítor Tuna (9.º ano), um técnico de som, Paulo Almeida (12.º ano), um técnico de montagem, Miguel Meireles (Curso Superior de Fotografia), dois técnicos de palco, Ivo Castro (9.º ano) e Pedro Carvalho (9.º ano) e um técnico de manutenção, José Carlos Penelas (6.º ano).

O Departamento de Gestão é responsável pelo sector financeiro e administrativo. Tem como coordenadora Carla Marquês (licenciada em Economia); o secretariado é assegurado por Maria José Martins (12.º ano), a recepção e bilheteiras por Manuel Pinto (12.º ano), Paula Cristina Monteiro (9.º ano) e Vilma Santos (12.º ano), a higiene e limpeza por Maria José Penelas (12.º ano) e a segurança por Miguel Lopes (10.º ano).

---

<sup>162</sup> O recrutamento de Rui Araújo foi por concurso. O percurso do agora coordenador do Departamento de Produção e Programação passa pela música ainda que de forma amadora, mas é essencialmente marcado pela direcção da Revista Periférica, revista trimestral publicada entre a Primavera de 2002 e o início de 2006 com o lema que marcou o tom irónico e sarcástico das suas 14 edições: “Uma aldeia periférica. Uma região periférica. Um país periférico. Uma revista pouco preocupada com isso”.

O edifício do teatro contempla um Grande Auditório com capacidade para 500 pessoas; a Caixa de Palco com 70 lugares; o Pequeno Auditório com 150; o Auditório Exterior com 700; o Café-Concerto com 80; a Esplanada com 200; a Galeria-Bar com capacidade para 50 pessoas; uma Sala de Exposições; o Foyer; o Museu do Som e da Imagem (inaugurado no dia 11 de Abril de 2008, é o projecto museológico do Teatro de Vila Real e abrange temáticas ligadas à história da fotografia e do cinema, evocando ao mesmo tempo a memória de antigos teatros de Vila Real) e a Oficina de Artes.

O teatro tem como missão servir um público potencial de cerca de 300.000 pessoas<sup>163</sup>, de um conjunto amplo de concelhos situados num raio de cerca de 60 km em torno da cidade. Os objectivos do equipamento, segundo Rui Araújo, são “ter uma programação intensa para criar hábitos culturais nas pessoas, definir uma programação que chegasse a todos os tipos de público, quer em termos etários, quer em termos de gostos, de formação e de tendências estéticas, tendo como patamar mínimo a qualidade dos espectáculos, mas sem preconceitos quer em relação aos mais comerciais, quer em relação aos mais experimentalistas”. Apesar de ser um equipamento municipal sustentado pela autarquia da cidade, sempre foi perspectivado, não só para a cidade ou concelho mas para toda a região. “Faz todo o sentido chegar a essas pessoas, até porque há produções que só podem estar neste equipamento devido às exigências técnicas que pressupõem”.

“Partindo do princípio de que as pessoas são diferentes entre si, têm expectativas e gostos distintos, o Teatro de Vila Real, desde a inauguração, elegeu a diversidade como um eixo fundamental da sua estratégia de programação. A igualdade de oportunidades é uma premissa fundamental das sociedades contemporâneas, e um equipamento que presta serviço público não pode furtar-se a este imperativo, igualmente válido para a cultura e o entretenimento. Adicionalmente, se se entender que a escolha deve ser um acto individual, voluntário, conclui-se que só existe escolha de facto quando são oferecidas alternativas, quando é dada a possibilidade de optar entre uma coisa e outra distinta.

Junta-se a estes dois princípios a ideia de colocar a cultura ao serviço de dinamismo social de uma cidade ou de uma região, com consequências na própria

---

<sup>163</sup> Vila Real é uma cidade com cerca de 25.000 habitantes. As restantes 275.000 pessoas encontram-se espalhadas pelo concelho de Vila Real e concelhos limítrofes.

economia do território, aspecto que é crescentemente notado em estudos sobre esta matéria. Uma ampla oferta cultural favorece a criação e consolidação de novos hábitos, estabelece rotinas de abertura e confronto cultural, mobiliza os cidadãos para a participação, estimulando a curiosidade e o espírito crítico. Como vem sendo reconhecido um pouco por todo o País, a cidade de Vila Real, fruto de uma vida cultural apelativa, viu crescer o seu potencial de atracção” (Revista do Ano 2007, 2008: 5).

Em termos de objectivos de programação<sup>164</sup> e apesar de o equipamento se caracterizar mais como um espaço de acolhimento do que de produção, a actividade do teatro é também marcada pelo apoio aos agentes locais na concepção de espectáculos (cedência de pessoal, meios técnicos e espaço para que as companhias Filandorra, Teatro do Nordeste, Urze Teatro e Tutra, Teatro Universitário de Trás-os-Montes e Alto Douro ensaiem as suas produções) e pelo apoio a companhias exteriores nacionais, que pode tomar a forma de co-produções com estruturas de criação e que traduz o esforço, segundo Rui Araújo, de apoiar sobretudo a criação teatral portuguesa. “As nossas grandes possibilidades são a nível técnico e de espaço que é aquilo em que as companhias normalmente esbarram. Cedemos espaços de ensaio para poderem criar; cedemos equipamentos para que possam experimentar e apresentar os seus espectáculos e pontualmente investimos dinheiro nessas produções. É o que tem acontecido com as co-produções a nível nacional em que se juntam essas duas vertentes: a residência artística em que as companhias passam aqui duas ou três semanas em criação e ainda pagamos um cachet ou um montante para despesas de produção”.

79% do total de eventos apresentados no período analisado foi seleccionado de entre um conjunto disponível (o que confirma o equipamento como um espaço por excelência de apresentação e circulação de projectos pertencentes ao campo cultural), em que 78% foram espectáculos de música e 13% de teatro. 8% dos eventos foi realizado em situação de co-produção (86% foram espectáculos de música com repertórios maioritários de jazz, o que remete para o Festival Douro Jazz e apenas 10% foram espectáculos de teatro de companhias como a TZero Associação Cultural e a Peripécia; o que remete para a preocupação com a criação artística mas questiona o desejo manifesto pela direcção de “apoiar sobretudo a criação teatral portuguesa”). 4%

---

<sup>164</sup> “A programação deste centro cultural visou ir ‘ao encontro dos mais diversos públicos’, implementando ‘uma forte cadência de espectáculos, das mais variadas disciplinas e estéticas’, ‘procurando criar novos hábitos culturais e acolher um grande número de espectadores’. Esta intenção eclética procurou ter, sempre, a qualidade como denominador comum” (Revista do ano 2004, 2005: 5).

foram eventos produzidos por agentes locais acolhidos nos espaços do teatro. As iniciativas (1,7%) foram espectáculos de novo circo (na sequência de o teatro pertencer à Sem Rede - Rede Nacional de Programação de Novo Circo) e teatro (propostas que o teatro realizou a companhias no âmbito essencialmente do Vinte e Sete, o Festival Internacional de Teatro) e o projecto encomendado foi uma exposição (que resultou na apresentação de fotografias da construção do edifício; cf. Quadro 8 do Anexo 12).

Se atendermos exclusivamente aos valores percentuais, este é um equipamento em que 79% do total de actividades foi seleccionado e apenas 13% foi realizado numa outra situação de produção, no entanto, este teatro é marcado pela especificidade de ter apresentado em três anos o triplo ou mais dos eventos que os seus congéneres, mais especificamente 1.146 eventos com 1.246 sessões (dá uma média diária de mais do que um evento; o que confirma o objectivo expresso de oferecer uma programação intensa), enquanto os restantes apresentaram em média 360 eventos (apenas o Teatro Municipal da Guarda ultrapassa largamente este valor com 677 eventos apresentados). Do total de eventos apresentados, 70% foram espectáculos de música (796), apresentados maioritariamente no Café Concerto, aliás é neste espaço que é realizado 54% do total de eventos (o Grande Auditório é o espaço que se segue em termos de maior valor percentual e a diferença é significativa, 14% do total de eventos aconteceu nesse espaço), o que faz com que acompanhado do valor percentual seja importante apresentar valores relativos para se perceber a dimensão das opções.

Optando então por esta via e atendendo à situação de produção, 87 eventos foram co-produzidos pelo teatro e vinte foram realizados mediante a sua iniciativa, o que dá da actividade do teatro uma imagem mais activa!

Além das co-produções e das iniciativas, a actividade de produção passa também pela organização de exposições (o terceiro tipo de evento com maior número de ocorrências, 78 em três anos; 45% de pintura, 24% de fotografia e 14% documentais, visitadas por 111.731 pessoas, o que dá uma média de 1.400 pessoas por exposição) e pela actividade editorial (sete publicações em três anos - as Revistas do Ano e quatro números da Colecção de Inéditos da Poesia Portuguesa).

No início de cada nova temporada, o teatro edita a Revista do Ano referente à temporada anterior. Nesta publicação é incluída a totalidade dos cartazes do ano precedente, reproduzidos em tamanho reduzido, o que permite perceber o ritmo da

programação, a oferta e o enquadramento dos eventos em cada trimestre. “O Teatro de Vila Real entendeu compartilhar a sua recapitulação e o seu balanço com os espectadores e com todos aqueles que de algum modo se interessem pelo funcionamento deste centro cultural” (Revista do Ano 2004, 2005: 5).

A Revista do Ano integra ainda um conjunto de quadros e gráficos que apresenta informação estatística referente à actividade do teatro, incluindo dados respeitantes ao número de espectadores e visitantes em cada mês, à taxa de ocupação das diferentes salas, à tipologia dos espectáculos, etc. (informação que permitiu elaborar a análise sobre a programação dos três primeiros anos de actividade). “Porque relaciona e cruza vários elementos estatísticos, esta publicação configura um documento essencial para a avaliação dos primeiros meses de actividade do Teatro de Vila Real e para o crescente conhecimento dos vários públicos da região, através da análise das suas diferentes respostas” (Revista do Ano 2004, 2005: 5).

Outro dos objectivos da programação passa pelas relações com a comunidade e é nesse âmbito que se enquadra a parceria com a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, mais especificamente no apoio logístico à licenciatura em Teatro e Artes Performativas, à qual o teatro cede espaço duas vezes por semana para a realização de aulas, bem como a possibilidade de as experiências realizadas pelos alunos, como os espectáculos de final de ano lectivo, serem apresentados publicamente nos espaços do teatro.

Dando seguimento à preocupação com a formação artística, têm sido estabelecidos protocolos entre o teatro e os agentes locais e a própria universidade que promovem o acesso gratuito desses elementos aos espectáculos de outros artistas para provocar encontro com outras visões. “A estratégia do Teatro de Vila Real tem permitido estabelecer protocolos com várias entidades da cidade e da região, de modo a promover dentro e fora de portas actividades culturais programadas em conjunto com cada vez mais instituições públicas e privadas” (Revista do Ano 2006, 2007: 5).

A programação é pensada para que “em cada trimestre, haja um pouco de tudo. As sextas-feiras estão definidas como os dias de teatro e os sábados como os dias de dança ou música, com enfoques nos diferentes públicos; teatro mais contemporâneo ou mais clássico e o mesmo se pode dizer em relação à dança e à música”.

A lógica pré-definida em termos de encadeamento dos núcleos de programação passa pela realização de festivais que decorrem ao longo do ano; cada um deles, expressa a dedicação específica a uma disciplina, sem abandonar as restantes. Em Janeiro, decorre o FAN, Festival de Ano Novo, o festival de música clássica realizado em parceria com o Teatro Municipal de Bragança, a Associação Chaves Viva, os Municípios de Lamego e de Tabuaço (este festival foi lançado no início de 2007 por isso só a primeira edição foi alvo da análise realizada à programação dos três primeiros anos de actividade); de 27 de Março a 27 de Abril, acontece o Vinte e Sete, o Festival Internacional de Teatro, evento cuja denominação invoca o Dia Mundial do Teatro (realizado em parceria com o Teatro Municipal de Bragança e a Associação Chaves Viva e o apoio da Delegação Regional da Cultura do Norte); no Verão é apresentada ‘world music’ nos Concertos de Verão – Festival de Músicas do Mundo (“espectáculos gratuitos ao ar livre que atraem pessoas que, se esses mesmos espectáculos fossem dentro do auditório, não viriam!”); em Outubro, acontece o Festival Internacional de Jazz, o Douro Jazz<sup>165</sup> em colaboração com o Instituto dos Vinhos do Douro e Porto e dois parceiros, o Centro Comercial Dolce Vita Douro e a Associação Chaves Viva.

A parceria com o Teatro Municipal de Bragança tem permitido a circulação de espectáculos; o que acontece, como explicou Rui Araújo, por interesses financeiros, na medida em que o cachet dos artistas diminui se realizarem três espectáculos e não apenas um.

Por outro lado, as parcerias também têm permitido levar espectáculos a outras localidades do distrito de Vila Real, como é o exemplo de Chaves e da Régua, em que a parceria com o Instituto dos Vinhos do Douro e do Porto no âmbito do Festival Douro Jazz tem permitido desenvolver actividades na cidade da Régua. Estas parcerias têm aumentado o impacto dos festivais quer na região, quer a nível nacional; pelo menos é essa a convicção dos responsáveis, “uma coisa é o Teatro de Vila Real organizar um festival nas suas estruturas, outra coisa é quatro ou cinco entidades regionais organizarem um festival que passa por quatro ou cinco cidades. Mesmo em termos da comunicação social nota-se a diferença, o festival tem um impacto bastante grande que

---

<sup>165</sup> Uma actividade complementar deste festival foi a apresentação das colheitas do vinho Douro Jazz, uma produção vinícola da Lavradores de Feitoria. “Este vinho é uma forma de estreitar ainda mais a relação entre a música e a região do Douro” (Revista do Ano 2006, 2007: 42).

se reflecte no público. Se a comunicação social nacional falar do festival, o espectador local sente-se mais estimulado a participar também”.

A programação em rede tem sido um dos alicerces da actividade do teatro nomeadamente na organização dos quatro festivais, “entre os principais objectivos desta estratégia de programação em rede está o reforço do prestígio desta casa de espectáculos a nível regional, com as inerentes contrapartidas que desde logo se reflectem na capacidade de atrair públicos para além das fronteiras da cidade e do concelho, e pelo incremento de processos capazes de sustentar uma economia de escala, um melhor aproveitamento de recursos técnicos e humanos e uma visibilidade acrescida a nível nacional” (Revista do Ano 2006, 2007: 5), tentando cumprir o objectivo de ser um equipamento de âmbito regional.

O estabelecimento das redes não tem sido um processo dinamizado de forma central, tal como se poderia supor a partir do momento em que foi criada a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, mas é algo que tem acontecido de forma informal e de acordo com as necessidades das partes envolvidas. “Existe uma rede informal, mas existe! Os programadores falam constantemente no sentido de em conjunto conseguirem concretizar propostas que individualmente teriam muitas dificuldades”. A rede informal na qual o Teatro Municipal de Vila Real participa envolve o Teatro Municipal de Bragança, o Teatro Virgínia de Torres Novas, o Theatro Circo de Braga, a Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, o Centro Cultural Vila Flor de Guimarães, o Cineteatro de Estarreja e o Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre<sup>166</sup>, já que “a rede nacional formal não existe. Desde logo porque não há financiamento, uma rede que não é financiada pelo Estado, não existe! Existem várias redes que se cruzam e se tocam! Redes que existem por motivação de proximidade regional, afectividade entre programadores, entendimento comum de determinados projectos”, mais uma vez é questionada a política cultural central pela falta de financiamento.

Atendendo aos factores que condicionam a selecção dos espectáculos no âmbito dos festivais e da restante programação foi evidenciado o factor financeiro; a verba disponível interfere, como é óbvio, nas escolhas que se fazem nomeadamente entre

---

<sup>166</sup> Como se pode verificar nem todos estes equipamentos fazem parte da rede definida para apetrechar com equipamentos culturais as capitais de distrito. Torres Novas, Famalicão, Guimarães e Estarreja, não sendo capitais de distrito, fazem parte dos equipamentos com os quais os programadores de Vila Real dialogam por dois motivos: afinidades entre programadores e proximidade geográfica.



projectos nacionais e internacionais. E apesar de nem sempre apresentar os projectos internacionais que gostaria, o grau de internacionalização é um dos critérios tidos em conta na selecção, devido à “necessidade de ter diferentes culturas presentes, diferentes formas de encarar a música e o teatro, de mostrar espectáculos de figuras consagradas, quer no panorama nacional, quer no internacional, e por outro lado, a obrigação de apoiar talentos emergentes. Agrada-nos muito ter aqui companhias que por vezes não são apoiadas no Porto e que podem contar com este espaço em Vila Real, como é o caso da TZero – Associação Cultural, as Visões Úteis, o Teatro do Frio, a Palmilha Dentada, tudo companhias emergentes formadas por actores acabados de sair das escolas que ganham alguma credibilidade institucional pelo facto de, do seu curriculum, fazer parte uma actuação no Teatro Municipal de Vila Real. Há a vontade de apoiar, não só pela ideia em si, mas porque são projectos de qualidade”.

Atendendo ao grau de consagração, 19% dos eventos é consagrado (41% provem de Lisboa, o que denota a centralidade da capital em exportar produtos que se traduzem numa escolha segura para o resto do território), 10% corresponde a jovens projectos (45% são espectáculos de música e 33% de teatro, com repertórios maioritários popular e étnico, provenientes em 59% dos casos de Vila Real, o que nos permite concluir que são dadas oportunidades aos artistas/companhias locais de apresentar o seu trabalho num espaço qualificado) e 9% são projectos cujo reconhecimento se deve à sua antiguidade (cf. Quadro 9 do Anexo 12). A ênfase colocada nos talentos emergentes está traduzida na percentagem de jovens projectos que ainda ganha maior visibilidade quando traduzida em números, 110 apresentações.

Reflectindo a preocupação com a internacionalização, foram apresentados 101 eventos (5,4% do total) produzidos por companhias ou artistas internacionais, o que perfaz cerca de três espectáculos por mês. Se analisarmos estes eventos à luz do grau de consagração, concluímos que quase todos eles são projectos consagrados; da escolha do programador parece ter feito parte a certeza de uma recepção calorosa que se traduziria num elevado número de espectadores.

Uma das poucas circunstâncias em que o tipo de repertório alternativo surge com elevada percentagem é nos espectáculos produzidos em Espanha, ou seja, 27% do total de espectáculos espanhóis apresentados em Vila Real tem um repertório alternativo e trata-se essencialmente de espectáculos de música, teatro e dança, o que denota uma

preocupação por parte dos responsáveis em oferecer não somente a estética dominante, mas também algo mais alternativo. O mesmo não se pode dizer sobre os eventos produzidos em Portugal, já que os repertórios maioritários são popular e jazz.

O Serviço Educativo do teatro é assegurado pelo Director, Vítor Nogueira e pelo Coordenador do Departamento de Produção e Programação, Rui Araújo que justificou esta atribuição com o facto de a equipa do teatro funcionar em polivalência e diferentes pessoas colaborarem em diferentes tipos de serviços.

“O nosso Serviço Educativo não é dos melhores do país, claramente! Não é ambicioso como poderia ser, tem cumprido apenas serviços mínimos”. Tem organizado actividades dirigidas exclusivamente ao público infantil, como espectáculos, visitas guiadas e ateliês. O teatro divulga junto das escolas os espectáculos dirigidos às crianças e despoletar uma rotina de contacto directo e habitual com o equipamento. Num total de 1146 actividades, apenas 2,8%, ou seja, 32 eventos foram promovidos pelo Serviço Educativo (para se ter um termo de comparação, o Festival Douro Jazz é responsável por 68 espectáculos), em que 56% foram espectáculos de teatro, 16% de música e 9% ateliês. Do total de actividades desenvolvidas, 0,5% foram ateliês, seis no total, o que nos permite afirmar que o investimento em actividades formativas é insignificante.

A análise do tipo de repertório mostra que 35% dos eventos tem um repertório popular, 32% jazzístico, 10% étnico, 7% clássico e 4% infantil (47 eventos; cf. Quadro 2 do Anexo 12). Destes 47 eventos, 77% são espectáculos de teatro, o que denota uma aposta deficitária por parte do teatro em colocar este e outros públicos em contacto com outras actividades fundadoras da fruição estética. O objectivo de “mobilizar os cidadãos para a participação, estimulando a curiosidade e o espírito crítico” parece incorporar um conceito algo deficitário de participação por circunscrevê-la à figura do espectador, aliás este é o equipamento que apresenta a maior taxa de ocupação das salas, 87%; não retirando mérito a este valor, é fundamental apostar na participação activa do público e não promover unicamente a figura do espectador/contemplador.

Não existe por parte do equipamento nenhuma tentativa de tornar os públicos mais transversais e promover o acesso a espectáculos de consumo mais difícil, “não temos feito nada pedagógico a esse nível. O que tem sido feito é criar um acesso fácil aos espectáculos, tentar divulgá-los, não pelo que têm de experimental ou

contemporâneo, mas por aspectos que possam cativar as pessoas, ou se se quiser, até virem algo enganadas ao espectáculo. O que é importante nem é tanto que reflectam antes sobre o que vão ver, mas que vejam e depois teçam algumas considerações. Tem acontecido muito isso: pessoas que vêm ver dança contemporânea sem saber e vão embora satisfeitas. O Foyer é fundamental para promover o encontro, funciona como uma *agora* em que as pessoas se encontram e vão por impulso, para ir espreitar”. A arquitectura do teatro, com o Foyer a estabelecer a ligação entre os vários espaços, ajuda a esse encontro.

A divulgação dos eventos, nomeadamente através de cartazes, é concebida de forma a não rotular os espectáculos e as actividades. A elaboração desses cartazes é da responsabilidade do teatro e por vezes “entramos em choque com alguns agentes culturais porque defendemos que os cartazes têm de ser apelativos, estimular mais do que ter uma preocupação estética. No Porto e em Lisboa, é possível que um cartaz funcione bem por ser um objecto estético muito conseguido, no entanto, o conjunto de pessoas em Vila Real que seria possível mobilizar com essas linguagens não é suficiente para alimentar uma estrutura destas. É uma opção que até vai contra a nossa própria sensibilidade; eu, pessoalmente, preferia uma linguagem mais estética, o problema é que não podemos programar para nós próprios, pelo menos em exclusivo!”. Toda esta justificação denota o baixo teor de risco, de inovação que se traduz nas escolhas programáticas; sendo um espaço de circulação, fazem-se opções que vão ao encontro do que está estabelecido mais do que interrogar ou romper com essas convicções.

A área da comunicação foi definida por Rui Araújo, seu responsável, como “uma área para explorar no futuro. Foram definidas prioridades e agora, cinco anos volvidos desde a abertura, é possível começar a pensar em fazer coisas diferentes!”.

A preocupação em termos de política de comunicação tem sido divulgar a programação e para tal existem os seguintes instrumentos: a agenda trimestral de distribuição gratuita; o site (disponível em [www.teatrodevilareal.com](http://www.teatrodevilareal.com)); cartazes; informação distribuída através da mailing list (semanalmente é enviado, com mais de uma semana de antecedência, um e-mail para os 1.345 espectadores inscritos na mailing list e para a comunicação social regional e nacional; uns dias antes dos espectáculos, este e-mail é reenviado para reforçar) e de sms. Através do correio são enviadas as agendas e os catálogos das exposições. O teatro construiu suportes para cartazes com

tamanho A2 e espalhou-os pela cidade. “Não é o mais indicado, mas tem funcionado!”. A cidade tem três mupis que estão a ser geridos pela Culturval, empresa municipal que gere o teatro; num futuro próximo, “a ideia é reforçar o número de mupis e criar outdoors, aproveitar os cinco anos de existência do teatro para relançar a divulgação”.

Outra das actividades desenvolvidas neste âmbito é as relações com a comunicação social local (jornais locais e regionais dos distritos de Bragança e Vila Real, rádios locais e regionais, televisões a funcionar na internet, delegações locais da RTP, SIC e TVI). São organizadas conferências de imprensa para apresentar os festivais ou para lançar campanhas e é desenvolvido um contacto quotidiano com a imprensa local e nacional para divulgar as actividades do teatro, quer por e-mail, quer por telefone.

Faz-se análise de imprensa, recortam-se artigos que se referem ao teatro na imprensa nacional (Público e Diário de Notícias) e regional. “O interesse da comunicação social regional e a nacional não difere tanto quanto isso! Há dois tipos de abordagem: a maior parte das notícias são estimuladas por nós (por vezes, a reprodução dos nossos textos), ou então o espectáculo em si suscita interesse independentemente do sítio onde está. Não é tão frequente porque a comunicação social nacional é muito umbiguista! O espectáculo serve de estímulo para a própria imprensa e calha o espectáculo estar em cena em Vila Real”.

O orçamento anual do teatro ronda 1 milhão de euros, em que 400 mil euros são de receitas próprias (bilheteira, aluguer de salas para congressos e colóquios e mecenato) e os restantes 600 mil euros provêm da Câmara<sup>167</sup>; 40% do orçamento vai para a programação, o restante valor suporta as despesas com os recursos humanos e de manutenção do equipamento.

O mecenato provém de duas empresas o Centro Comercial Dolce Vita Douro e a Realvitur, empresa de viagens e turismo que cedeu as duas viaturas do teatro. As contrapartidas são bilhetes, a utilização dos espaços, divulgação dos logótipos e menção em todos os suportes promocionais do teatro.

---

<sup>167</sup> A programação do primeiro ano de actividade foi apoiada em menos de 50% pelo POC.

Os dois patrocinadores do teatro são a Delegação Regional da Cultura do Norte, que apoia a edição da Colecção de Inéditos da Poesia Portuguesa e o Festival Internacional de Teatro, e a Lavradores de Feitoria que produz o vinho Douro Jazz.

“A análise do impacto do Teatro de Vila Real foi alvo de um trabalho elaborado pelo Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Intitulado *Teatro de Vila Real 2007 – Visão dos Residentes na Região*, este estudo dava conta que cerca de 79% dos habitantes do concelho de Vila Real já esteve no Teatro de Vila Real, sendo que 97,1% da população tem conhecimento da sua existência. Se alargarmos a análise da sondagem efectuada ao total dos onze concelhos que constituem a área fundamental de influência deste equipamento cultural, verifica-se que 63,5% dos habitantes conhecem o teatro, sendo que 40% destes já o frequentaram” (Revista do Ano 2007, 2008: 5).

O estudo citado define como público maioritário do teatro os indivíduos entre os 19 e os 40 anos (adultos em idade activa, trabalhadores por conta de outrem com um nível de escolaridade superior, reformados e estudantes). Nas palavras de Rui Araújo, “muitas das pessoas com idade superior a esta residem em aldeias distantes, as ambições e interesses dessas comunidades não coincidem com a urbana. Embora ao longo do tempo esse público tenha frequentado o teatro, não tanto em quantidade, mas há momentos da programação que atrai esse público, bem como a programação das associações locais. No domínio da etnografia, folclore há alguns eventos no Teatro que atraem esse público das aldeias limítrofes”.

A avaliação feita pelo responsável é de que “isto tem corrido muito bem, se calhar até melhor do que o que pensaria numa fase inicial!” e este sucesso traduz-se na ocupação das salas que oscila entre 69% no Pequeno Auditório e 94% no Café-Concerto. Daí a identidade do teatro ter sido definida por Rui Araújo como ecléctica, democrática e étnica, no sentido de acolhedora.

Em termos de orientações para o futuro, o responsável não hesitou em referir a importância de reforçar o Serviço Educativo, “não estamos a apoiar aqueles que gostariam de estar mais próximos dos espectáculos em si e não ser só espectadores; mais ateliês para escolas e adultos; mais sessões de divulgação e de conversa com artistas e criadores”.

O estudo desenvolvido pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro salienta três orientações que ajudariam a consolidar o projecto do teatro, a saber: “uma estratégia apurada de marketing, mais e melhor trabalho em rede e parceria e uma acção educativa intensificada parecem ser os três pilares centrais do programa a realizar futuramente” (Teatro de Vila Real 2007, 2007: 47). O estudo versou sobre os três primeiros anos de actividade e dois anos volvidos continuam a ser estes os aspectos que a direcção continua a querer dinamizar: a área da comunicação e o Serviço Educativo, o que denota a dificuldade de nas organizações culturais e na cultura em geral conseguir mudanças rápidas e eficazes; o trabalho desenvolvido tem contribuído para criar hábitos nos públicos, mas continua muito por fazer...

## Capítulo VII. Tríade: Organizações - Políticas Culturais - Públicos

### 1. Objectivos das organizações

Nos objectivos definidos para os doze equipamentos e apresentados pelos responsáveis há um aspecto recorrente: proporcionar uma programação regular e diversificada; nove dos doze responsáveis salientaram este vector como primordial. E o que a análise nos mostra é que a regularidade é uma constante; o mesmo já não se pode dizer sobre a diversidade: em Beja, 45% das opções recai em sessões de cinema; em Faro, 49%, Portalegre, 52% e Vila Real, 70%, todos na área da música, o que compromete nestes equipamentos a meta da variedade. Em Aveiro, Guarda, Leiria, Santarém e Viana do Castelo já encontramos maior diversidade.

Se atendermos ao facto de estes equipamentos terem surgido no panorama nacional com o objectivo de democratizar as práticas culturais, ou seja, facilitar o acesso de todos aos bens culturais e de descentralizar, levar a cultura aos principais centros urbanos, através da infirmação parcial do objectivo de proporcionar uma programação regular e diversificada podemos problematizar o desempenho destes centros culturais, na medida em que tornar acessível não implica automaticamente uma apropriação activa por parte dos indivíduos.

A descentralização pode emprestar às actividades culturais um carácter de mercadoria voltada para o consumo rápido e para o desgaste imediato e ao mercado uma função emancipadora de uma facilitação exclusivamente económica do acesso: de um modo geral, tal como o conteúdo das obras literárias continua por alcançar se depender exclusivamente das leis de difusão das grandes tiragens, também os eventos podem estar a ser consumidos e não a constituir uma experiência acumulada. Michel de Certeau falava da figura de consumidor praticante, para enfatizar o lado criativo e conjunto da recepção. E é esta figura que os teatros devem promover, na medida em que é um ofício que requer praticantes culturais e não meros consumidores.

A formação é uma das armas que os equipamentos dispõem para fazer com que a apropriação dos eventos constitua uma experiência acumulada. Ela foi referida como objectivo a atingir por sete dos doze responsáveis. E por formação entendem a

promoção, o enriquecimento cultural dos indivíduos através do desenvolvimento de hábitos de fruição e apropriação. A questão que se coloca é como se desenvolvem esses hábitos? Uns respondem que a própria programação se encarrega de o fazer, outros defendem que a formação converge nos Serviços Educativos. Dos sete equipamentos com este serviço, em Beja, Bragança e Vila Real são os próprios responsáveis pela programação que acumulam esta responsabilidade. Em Aveiro, Faro, Guarda e Leiria existem colaboradores, que não o director, responsáveis, e é precisamente nestes equipamentos que esse serviço oferece maior diversidade e ganha visibilidade, chegando as actividades por ele propostas, no caso emblemático de Faro, a atingir os 29% do total de eventos desenvolvidos nos três primeiros anos de vida do equipamento.

Um outro objectivo tem a ver com a tentativa de dinamizar as relações entre o equipamento e os agentes culturais locais; metade dos responsáveis salienta este aspecto. Em Aveiro, Faro e Guarda, essa relação é dinâmica, já que resulta em co-produções e trabalho conjunto. Em Beja, alguns dos agentes locais limitam-se a usar o espaço do teatro para apresentar o seu trabalho, sem outro envolvimento; existem ainda outros exemplos de relações mais dinâmicas que resultaram em co-produções. Em Vila Real, a relação com os agentes culturais locais é de cedência de espaço e o trabalho conjunto só acontece com agentes regionais ou nacionais. Finalmente, em Portalegre, as relações com os agentes locais traduzem-se unicamente em cedência de espaço, o que compromete o objectivo definido (já antes tínhamos referido a importância de “assumir o movimento associativo, não como adorno da democracia ou prolongamento instrumentalizado do poder administrativo, mas como um interlocutor privilegiado e um agente dinâmico da concepção, execução e avaliação das intervenções culturais na cidade” (Pinto, 1995: 204); o tipo de relação em Vila Real e Portalegre não cumpre o objectivo definido).

Em dois dos equipamentos pertencentes à rede é expresso o objectivo de obter o reconhecimento junto dos públicos nacionais e internacionais, estamos a falar de Portalegre e Braga; não tendo sido possível averiguar as características do público que os frequenta, é importante salientar a ênfase colocada pelos responsáveis nesta vertente internacional. Portalegre tem ainda a particularidade de referir o objectivo de criar novas dinâmicas de criação artística que no nosso entender se traduzem numa actividade específica deste espaço que é a Sala de Ensaios para as Bandas Locais; é claro que o



objectivo enunciado está comprometido pelo facto de essa dinamização da criação se circunscrever à área da música.

Em Viana do Castelo, é definido o objectivo de acolher o Centro Dramático de Viana, Teatro do Noroeste, a companhia de teatro residente e a Escola Profissional de Música, o que torna este equipamento peculiar, já que 55% da actividade deriva de apresentações dessas entidades. Castelo Branco peca por ter como objectivo realizar, no espaço do teatro, todos os eventos culturais, sem mais a acrescentar.

## 2. Tipo de evento

Depois de termos uma ideia sobre os objectivos definidos para os equipamentos, vamos avançar pela análise das opções programáticas.

Segundo dados fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística em que são divulgados os resultados relativos às Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio em 2007, “no conjunto dos espectáculos ao vivo, realizaram-se 27.650 sessões, entre diurnas e nocturnas, registando um total de 9,8 milhões de espectadores, gerando uma receita de 66,4 milhões de Euros. O teatro foi a modalidade que teve maior expressão entre os espectáculos ao vivo, sendo responsável por 43% das sessões realizadas, mas foram os concertos de música ligeira, os que tiveram maior número de espectadores (3,7 milhões) e geraram maior valor de receitas (29,7 milhões de Euros)” (INE, 2008: 3). Mais se informa que “as Câmaras Municipais destinaram às actividades culturais e ao desporto, cerca de 789,4 milhões de euros. Destacaram-se os seguintes domínios: *jogos e desportos* (38%), *património cultural* (12%), *recintos culturais* (11%) e *publicações e literatura* (10%)” (INE, 2008: 3). As despesas nas artes cénicas variam de região para região; no Norte (31,2% do total de despesas), as Câmaras gastam mais em espectáculos de teatro e festivais (1.801.000€ e 1.076.000€), no Centro (24,8% do total) em espectáculos de teatro (1.342.000€), no Alentejo (13,4% do total) em festivais (834.000€) e no Algarve (11,5% do total) em espectáculos de teatro (454.000€). No Norte, a despesa das autarquias em cineteatros é de 10.686.000€ (46,5% do total), no Centro, 6.550.000€ (28,5%), no Alentejo, 2.091.000€ (9,1%) e no Algarve 1.877.000€ (8,2%).

Sendo estes dados relativos aos diferentes recintos espalhados pelo país (mais concretamente, 435), os resultados sobre os doze equipamentos analisados, todos situados em capitais de distrito (Aveiro, Beja, Braga, Bragança, Castelo Branco, Faro, Guarda, Leiria, Portalegre, Santarém, Viana do Castelo e Vila Real), permitem-nos chegar a conclusões diferentes.

Como é óbvio, dos doze equipamentos, nem todos apresentaram o mesmo número de eventos, Vila Real foi o equipamento responsável pelo maior número (22% do total) e Viana do Castelo pelo menor (3%). Pelo meio, encontramos a Guarda (13%), Santarém (10%), Beja (9%), Portalegre (9%), Leiria (7%), Aveiro (7%), Faro (6%), Braga (5%), Castelo Branco (5%) e Bragança (4%), num total de 5.094 eventos (7.398 sessões) realizados ao longo dos três primeiros anos de actividade de cada um deles.

Uma das diferenças entre os resultados destes doze equipamentos e os restantes recintos espalhados pelo país passa pelo facto de ser a música (o evento representa 43,6% da actividade dos doze equipamentos) e não o teatro “a modalidade que teve maior expressão entre os espectáculos ao vivo” (nos dados fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística, relativos aos anos de 2004 a 2007, é sempre o teatro a modalidade com maior valor percentual quando comparada com outras categorias como concertos de música ligeira, clássica, variedades, dança moderna e clássica). No caso dos doze teatros, os que apresentaram mais eventos na área da música são Vila Real (36%), Portalegre (10,2%) e Guarda (9,7%) e menos, Viana do Castelo (2,5%) e Aveiro (4%). Aliás só em Beja e Santarém, não é o evento com maior número de ocorrências, sendo nestes casos, o cinema e o teatro, respectivamente. Em Viana do Castelo, a música e o teatro ocupam a mesma percentagem.

O segundo tipo de evento mais frequente é o teatro com 16,5% do total (Vila Real e Santarém contribuem com 16,3% do total, Beja com 10,8% e a Guarda com 10,3%; no extremo oposto está Portalegre com 4% e Castelo Branco com 5%) e o terceiro, o cinema com 15,2% (Beja com 28%, Guarda 19% e Leiria 15%; sem sessões de cinema, existe Bragança ou com uma actividade incipiente Braga e Vila Real).

As localidades que apresentaram maior número de eventos na área da dança (quarto tipo de evento mais frequente, 6%) foram Vila Real, Aveiro, Faro e Leiria e menos, Portalegre e Viana do Castelo.

Os ateliês (3,6% do total) foram maioritariamente promovidos na Guarda, em Faro e Aveiro. Bragança, Viana do Castelo, Portalegre e Beja foram os equipamentos que proporcionaram menor quantidade.

Nem todos os equipamentos organizaram exposições (representam 3,5% do total de eventos realizados) mas quando tal acontece os teatros de Vila Real (78), Guarda (35) e Santarém (27) foram os que apresentaram o maior número.

Santarém, Castelo Branco e Guarda são os equipamentos responsáveis por mais conferências (1,9% do total); no entanto, nem todas foram organizadas pelo próprio teatro. Em Castelo Branco, nenhuma das 21 conferências o foi; o espaço limitou-se a ser cedido. No caso de Santarém, das 33 conferências apresentadas, apenas duas foram produzidas pelo equipamento, uma sobre Acção Social e outra de Marketing das Cidades; as restantes foram realizadas em situação de acolhimento por entidades de Santarém. Na Guarda, as 16 conferências foram organizadas pelo próprio teatro.

Actividade editorial só se verifica em dois equipamentos: Vila Real (três edições das Revistas do Ano e quatro números da Colecção de Inéditos da Poesia Portuguesa) e Guarda (onze números dos Cadernos TMG, dois cd's e dvd's e os vinte e quatro Catálogos das exposições realizadas na Galeria de Arte).

### 3. Tipo de repertório

Direccionando a análise para as opções dos responsáveis em termos de tipo de repertório, verificamos que o que apresenta o maior número de ocorrências é, em todos os casos, o não infantil e dentro deste o popular; aliás, em todos os equipamentos, excepto Bragança (equipamento em que o repertório maioritário é o clássico e diz essencialmente respeito a espectáculos de música, seguido de popular que reporta maioritariamente para espectáculos de teatro), é este o repertório maioritário. Esta opção reflecte a preocupação que todos os programadores manifestam de, desenvolvendo a sua actividade num equipamento municipal, as suas escolhas serem apreciadas pelo maior número de pessoas.

Logo, se queremos perceber tendências nas preferências dos programadores não é através do repertório com maior número de ocorrências, mas sim dos restantes que tal será possível.

Em Aveiro e Braga, o segundo tipo de repertório mais frequente é o alternativo (apesar de, em termos de valores relativos, ser na Guarda que se apresenta o maior número de eventos com este repertório); no primeiro caso, devido à aposta em espectáculos de dança de projectos tanto consagrados como jovens, maioritariamente de Lisboa e no segundo, em projectos maioritariamente jovens, 64% na área da música, 19% na dança e 15% de novo circo. A diferença situa-se no grau de consagração dos eventos, enquanto em Aveiro a aposta recai nos consagrados, em Braga, a diferença percentual entre consagrados e jovens projectos é mínima, o que nos permite afirmar que é o equipamento que mais aposta numa programação de risco, no sentido de as escolhas do programador introduzirem novidade e uma marca específica na fruição (o que transforma o programador num agente de inovação; Alfons Martinell (2002) defende que uma das competências dos gestores culturais é a compreensão dos processos culturais e das tendências que se desenvolvem no mundo da cultura e da arte, através do reconhecimento de novas linguagens e novas formas expressivas que traduz precisamente essa inovação). Outra das características destes dois equipamentos é o facto de a oferta de projectos internacionais ser significativa, em Aveiro, 13% dos eventos foi produzido fora do país e Braga é o teatro que oferece uma programação com maior oferta estrangeira, 28% do total. O responsável por este equipamento salientou a importância desta aposta em projectos internacionais em termos da cobertura que os órgãos de comunicação nacionais realizam à programação do equipamento.

Em seis dos doze equipamentos (Beja, Castelo Branco, Leiria, Santarém, Portalegre e Guarda), o segundo tipo de repertório com maior número de ocorrências é o étnico, o que significa que a aposta recai sobre expressões artísticas que remetem para as raízes e tradição de uma determinada cultura. O que os dados mostram é que em Leiria, Santarém, Castelo Branco e Beja, esse repertório étnico está quase exclusivamente centrado na região que o equipamento serve. No caso de Santarém e Leiria, o tipo de consagração dos projectos também é revelador desta tendência para o tradicional; no primeiro caso, existem mais projectos cujo reconhecimento está dependente da sua antiguidade do que consagrados e no segundo caso, a ordem é

inversa, apesar de existir um número significativo de projectos cujo reconhecimento depende da antiguidade; em ambos, os projectos jovens apresentam percentagens reduzidas. Em Portalegre e principalmente na Guarda, a maior amplitude do repertório étnico fica a dever-se não só à apresentação e divulgação de expressões artísticas regionais e nacionais mas também aos projectos internacionais, 12 e 27% do total de eventos é de origem estrangeira, respectivamente. “Por definição, as organizações culturais, enquanto entidades de divulgação e acolhimento de espectáculos, são ‘torres de babel’ construídas com o objectivo de cruzar culturas de diversas origens geográficas, procurando articular a produção artística nacional com a internacional” (Madeira, 2002: 88).

Os programadores destes dois equipamentos proporcionam uma programação mais eclética, ainda que a de Portalegre esteja centrada fundamentalmente na música e no cinema e a da Guarda tenha uma maior abrangência (importante referir o facto de este equipamento pertencer à Rede de Teatros de Castilla y León e de 5% do total de eventos ter sido produzido em Espanha). Atendendo ao tipo de consagração dos eventos, Portalegre destaca-se por ser, de entre estes seis equipamentos, aquele em que os projectos jovens são em maior número, inclusivamente mais do que os consagrados; a este facto não é alheia a existência da rubrica Quina das Beatas, onde se tem tentado divulgar e promover a nova música portuguesa.

Em Bragança e Faro, a percentagem de eventos produzidos internacionalmente também é significativa; 15,4 e 12% dos eventos foram produzidos fora do país, respectivamente. No caso de Bragança, não é alheio a esta circunstância a proximidade a Espanha e a facilidade de circulação de espectáculos que tal proporciona (5% dos eventos foi produzido nesse país).

Em Faro e Viana do Castelo, o segundo tipo de repertório com maior número de ocorrências é o clássico e tal deve-se às parceiras desenvolvidas com a Orquestra do Algarve (responsável por 15,1% do total de eventos apresentados) e com a Escola Profissional de Música (21% do total), respectivamente.

Em Vila Real, o jazz, a subcategoria do repertório popular, é a que ocupa a segunda posição, o que quer dizer que os repertórios popular e jazz preenchem 67% do total; tal é concordante com o facto de 70% da actividade desenvolvida estar ligada à música.

Em alguns casos, o repertório infantil (que traduz uma preocupação com a vertente formativa) surge em terceiro lugar, como em Faro, Leiria, Santarém e Beja, só que no caso de Leiria e Beja, essas percentagens relativamente elevadas ficam a dever-se ao repertório dos filmes e não propriamente dos eventos das artes de palco. Em Santarém, trata-se maioritariamente da apresentação de eventos de teatro destinados ao público infantil, projectos reconhecidos pela antiguidade e seleccionados de entre um conjunto disponível entre Santarém e Lisboa. Faro é o equipamento em que o repertório infantil é mais elevado (18% do total) e refere-se em 39% dos casos à apresentação de espectáculos de música, 28% ateliês, 17% espectáculos de teatro e 13% a outro tipo de eventos onde estão incluídas as visitas encenadas ao teatro, resultantes de jovens projectos em situação de co-produção ou de produção do próprio teatro. Por consequência, é o equipamento que apresenta o maior número de actividades dinamizadas pelo Serviço Educativo e que mais contribui para a formação dos públicos (um tipo de trabalho a longo prazo, virado para a formação do gosto, vinculado ao princípio de que do despertar de apetências e hábitos de convivência com bens e organizações culturais, desde muito cedo, depende o mais importante da consolidação futura de públicos cultivados). Estes serviços promovem a recepção não como consumo ocasional de produtos-já-feitos, mas como um processo que acompanha, ‘por dentro’, as condições e os processos de produção cultural, os bastidores, as técnicas, os ensaios, etc. “A conquista de um público é em primeiro lugar a conquista progressiva de espectadores, isso significa que os mediadores culturais, neste caso um Teatro Municipal, deve (...) conceber uma acção pedagógica paralela que favoreça este contacto dos públicos com as propostas contemporâneas e inovadoras fazendo-os partilhar o interesse que pode ter esta época de incertezas culturais e artísticas, transformando-os em melhores, mais críticos e mais competentes espectadores” (Costa, 2003: 101). Através destes serviços, as organizações culturais contribuem para a autonomização do Mundo da Vida em relação ao sistema, recuperando as palavras de Jürgen Habermas, na medida em que promovem a interacção orientada pela coordenação dos planos de acção das partes envolvidas.

Nem todos os equipamentos dispõem de um serviço desta natureza: Castelo Branco e Viana do Castelo são exemplos de equipamentos em que o mecanismo de coordenação da acção é, contrariamente, a influência, uma acção unilateral, regida

exclusivamente pelos interesses de uma das partes, neste caso, os do equipamento e em que a apresentação de razões é perfeitamente secundária.

Em outros, não existindo na orgânica do equipamento um serviço autonomizado, os responsáveis tentam cumprir essa função, como é o caso de José Filipe Murteira em Beja, Paulo Brandão em Braga, Helena Génésio em Bragança, José Manuel Pires em Leiria e Vítor Nogueira e Rui Araújo em Vila Real. Nos restantes equipamentos, existem colaboradores, que não os responsáveis do equipamento, com essa função: Elsa Vaz em Faro (em que o serviço foi responsável, como vimos, por uma percentagem significativa do total de eventos; a maior parte das actividades foi realizada na área da música através dos Concertos Pedagógicos, em parceria com a Direcção Regional de Educação do Algarve e a Orquestra do Algarve para público escolar e idosos e dos Concertos Promenade, em co-produção com a Orquestra do Algarve para o público familiar; também foram desenvolvidos ateliês, apresentados espectáculos de teatro e outros eventos, como as visitas encenadas ao teatro, a promoção de conversas entre criadores e público em redor de temas ligados às artes de palco e alguns projectos realizados nas próprias salas de aula dos estabelecimentos de ensino de todo o distrito), Victor Afonso e Élia Fernandes na Guarda (17% do total de actividades que corresponde a ateliês organizados no âmbito dos ciclos e festivais como o Acto Seguinte, o Festival de Teatro da Guarda, o Ciclo Campainhas & C@mpanhia Ilimitada, o Inblues, o Festival de Blues da Guarda, o Jazz nas Alturas, o Festival de Jazz da Guarda, o Ribeirinha, o Festival de Mulheres e o Inside Out, o projecto de acção cultural e social, visitas guiadas, o Chá Dançante, uma actividade realizada uma vez por mês à tarde e destinada ao público sénior: reformados, idosos, Centro de Dia e Lares; as escolas são o parceiro privilegiado deste Serviço Educativo, apesar da preocupação com os lares de idosos, a prisão e a casa de saúde mental; é o único equipamento que contempla este tipo de públicos, os excluídos ou improváveis como os designa João Teixeira Lopes), Ana Rita Sousa em Santarém (responsável por 6% do total de actividades do equipamento, essencialmente através do projecto “A escola vai ao teatro”), Ana Génio e David Costa em Aveiro e Fernando Mourato em Portalegre (ambos com 5% do total).

Estes dois últimos casos, apesar de existir pessoal da equipa a cumprir essas funções, não são bons exemplos, mais uma vez aproximam-se da influência mais do que

do acordo (interacção orientada pela coordenação dos planos de acção das partes envolvidas). No caso de Aveiro, nem todos os ateliês e espectáculos com repertório infantil são da responsabilidade do Serviço Educativo; se pretendemos analisar a aposta na formação é mais adequado referir esses ateliês (7% do total de eventos, em que a maioria é infantil e quase todos produzidos em Aveiro) e os eventos com repertório infantil (6,2% do total, oito espectáculos de teatro, oito ateliês, quatro espectáculos de música e um de dança que têm a singularidade de ser os eventos com maior número de sessões). Portalegre realizou um número insignificante de ateliês e o Serviço Educativo tem-se limitado a seleccionar eventos para apresentar ao público infantil, não promovendo um envolvimento dinâmico entre as partes.

Santarém é outro dos exemplos desta relação unidireccional; promove-se um número significativo de espectáculos de teatro (então e as outras artes de palco?) e o que se pretende é que os alunos assistam às propostas apresentadas, descuidando a criação de espaços de discussão e reflexão sobre o consumido. O que de acordo com a proposta de Habermas relativamente aos mecanismos de coordenação da acção se aproxima da influência. O que poderia inverter esta tendência seria uma apropriação crítica, promovendo a racionalidade nas interacções humanas e não propriamente indivíduos isolados que se limitam a consumir produtos culturais. A racionalidade manifesta-se na interacção comunicacional como efeito da dinâmica imposta pela própria interacção. Se os indivíduos manifestam a racionalidade nas suas próprias deliberações é porque elas derivam de interacções públicas em que o assunto que é alvo de reflexão surge da internalização dos padrões de interacção e das relações sociais, o que pode ser promovido no âmbito das actividades de um Serviço Educativo, como ateliês, conferências, conversas entre criadores e público em redor de temas ligados às artes de palco.

Faro e Guarda representam o expoente máximo em termos do que pode ser entendido como um Serviço Educativo de excelência, a amplitude de acção e os públicos visados, a aposta na descoberta quer das expressões estéticas, quer das condições de concepção dos espectáculos, valorizando a aproximação aos bastidores da criação elege-os como exemplo a seguir, na medida em que preconizam acções orientadas para o entendimento, acções comunicacionais!



#### 4. Situação de produção dos eventos

Outro dos tópicos que nos permite reflectir sobre as escolhas dos programadores é a situação em que os eventos foram produzidos. Em todos os equipamentos, excepto Viana do Castelo (77% dos eventos foi realizado em situação de acolhimento pelo facto de acolher na sua estrutura, como já referimos, o Teatro do Noroeste e a Escola Profissional de Música), a selecção é a situação dominante; este facto deve-se a estarmos perante equipamentos que, tendo como função prestar um serviço público, se constituem como espaços de apresentação e circulação de eventos. Mas é necessário verificar se essa lógica de apresentação não restringe o público/espectador a um mero consumidor de cultura que ocupa o seu tempo de lazer num clima social em que não precisa de encontrar nenhuma continuidade em discussões e em que “divertir-se significa estar de acordo” (Adorno/Horkheimer, 1944: 135).

As diferenças em termos de opções de programação, verificam-se nos equipamentos em que a percentagem de eventos seleccionados é menor, como sejam, Castelo Branco e Santarém (à volta de 40%), por um lado e Faro (44%), Guarda (62%) e Aveiro (68%), por outro. Esta separação prende-se com a segunda situação de produção com maior número de ocorrências, que nos primeiros casos é o acolhimento e nos segundos, a co-produção ou produção. Esta circunstância faz toda a diferença, nos equipamentos de Castelo Branco e Santarém, a percentagem de eventos seleccionados e eventos em situação de acolhimento atinge 86 e 91%, respectivamente. Nestes equipamentos, o lugar reservado a produções ou outro tipo de iniciativas é muito reduzido, o que faz com que sejam espaços de apresentação mais do que agentes activos no campo cultural (entendido com uma esfera de legitimidade que impõe “com autoridade indiscutível actos de linguagem, discursos e práticas conformes, dentro de um domínio específico de competência” (Rodrigues, 1990: 144)); o que nos permite afirmar que, nestes casos, a democratização cultural é entendida simplesmente como o processo de generalização do acesso a bens culturais e são exemplos de espaços públicos desvirtuados na medida em que foram criados combinando a lógica dos mercados globais com as relações institucionais locais, sem se atender às necessidades e desejos da população local. O sentido de espaço público como lugar de mediação e encontro dissipa-se, o que nos coloca perante “uma redefinição de espaço público que

sublinha a sua função como espaço de lazer e de consumo cultural, desenhando a de lugar de encontro e politização” (Balibrea, 2003: 36). A perspectiva catastrofista assente no consumismo cultural proposta pela Teoria Crítica não pode ser negligenciada. São equipamentos como os de Castelo Branco e Santarém que teimam em perpetuar uma concepção absolutamente administrada de cultura.

No outro extremo, temos Faro com 39% entre co-produções e produções, Guarda com 27% e Aveiro com 23%. Em Faro, as co-produções foram realizadas maioritariamente com a Orquestra do Algarve e outros agentes culturais locais e geraram espectáculos de música com repertórios clássico e infantil e as produções foram os ateliês desenvolvidos pelo Serviço Educativo e o Festival: Um Mundo de Percussões, daí que o repertório maioritário seja também ele infantil. Já aqui salientámos a excelência do trabalho produzido por este equipamento ao nível do Serviço Educativo, a percentagem elevada de co-produções e produções só vem reforçar este facto!

Na Guarda (equipamento que em termos de valores relativos foi o que mais produziu), as produções contemplam ateliês (50%), outro tipo de eventos (17%) como a actividade Chá Dançante realizada uma vez por mês e espectáculos de música produzidos no âmbito dos diferentes festivais (14%). A produção de espectáculos de teatro também é significativa graças à estrutura de produção teatral própria, Projéc~ e ao Acto Seguinte, o Festival de Teatro da Guarda. Os repertórios dominantes destas actividades são popular (26%), alternativo (22%), infantil (16%) e jazz (14%), o que sustenta uma diversidade considerável. Nas actividades co-produzidas com outros agentes, 33% foram espectáculos de música e alguns dos co-produtores foram o Conservatório de Música S. José da Guarda e o Centro Cultural da Guarda e 17% foram espectáculos de teatro com a companhia Aquilo da Guarda e a Associação Cultural Quarta Parede da Covilhã; nestas co-produções, o repertório dominante é o alternativo. Esta aposta no repertório alternativo reflecte o compromisso com uma programação mais arriscada quer na selecção dos eventos quer no próprio acto de criar. O trabalho desenvolvido pelo Serviço Educativo é mais uma vez um reflexo deste carácter criativo e inovador!

No caso de Aveiro, as produções envolveram a realização de ateliês, outro tipo de eventos como as visitas encenadas ao teatro, espectáculos de dança e exposições, projectos maioritariamente jovens com repertório infantil e alternativo de origem

portuguesa, especificamente de Aveiro. As co-produções resultaram em espectáculos de música, outro tipo de espectáculos e ateliês, projectos consagrados com repertórios maioritários alternativo e jazz; quase todos projectos nacionais, mais concretamente de Aveiro, com a excepção de um evento de música espanhola com repertório étnico que resultou de uma co-produção com a Universidade de Aveiro; e que traduzem o esforço do equipamento em envolver a população numa programação diversificada e gerar espaços públicos em que se atendem às necessidades e desejos da população local.

Um outro factor a ponderar na situação de produção são os parceiros do equipamento. Eles deveriam ser, segundo a teoria situacional de públicos proposta por James Grunig, a partir de 1978, públicos activos, na medida em que afectam a organização mais do que outros (“envolvem-se em comportamentos individuais para fazer algo em relação às consequências das acções da organização” (Grunig/Repper, 1992: 137)).

Esta proposta esclarece que nem todos os que afectam ou são afectados pelas acções e políticas das organizações (stakeholders) se tornam seus públicos. A tipologia de públicos proposta define-os de acordo com diferentes níveis de interesse pelos assuntos, daí que os públicos possam evoluir de latentes para conscientes e finalmente para activos se e quando reconhecem uma situação, se sentem envolvidos nela e sentem que podem contribuir para a sua resolução (“envolvem-se em comportamentos e discussões sobre esses assuntos utilizando a sua razão e sofrendo pressões internas e externas para alcançar uma ‘opinião do público’ acerca de um determinado assunto” (Eiró-Gomes/Duarte, 2005: 459)). O que a análise dos diferentes equipamentos nos mostra é que os parceiros nem sempre se constituem como públicos activos, como nas duas situações que se seguem.

No equipamento de Castelo Branco, os parceiros são essencialmente duas entidades locais: a ESART, Escola de Artes do Instituto Politécnico de Castelo Branco e o Conservatório Regional de Música que apresentam as suas produções na sala do Cineteatro e em Santarém, a relação com os agentes culturais locais, como o Conservatório de Música de Santarém e o Círculo Cultural Scalabitano, caracteriza-se igualmente pela cedência de salas, logo não podem ser considerados públicos activos!

Em Faro, as parcerias com estruturas de criação como a Orquestra do Algarve (que assegurou 15% do total de eventos), a Associação Cultural Ar Quente que co-

produz com o Serviço Educativo as visitas encenadas (5% do total), a Associação Cultural Música XXI que co-produz as actividades Bebés com Música e Histórias para Instrumentos (2%), o Cineclube de Faro (2%), a Acta, Companhia de Teatro do Algarve (2%) e outros agentes locais representam cerca de um terço do total de eventos apresentados e não se circunscrevem a apresentar as suas produções no espaço do teatro; o equipamento envolve-os e desse envolvimento resultam criações.

Na Guarda, os parceiros do teatro são estruturas de criação como o Aquilo Teatro da Guarda, o Teatro das Beiras e a Quarta Parede da Covilhã, o Teatro Académico de Gil Vicente de Coimbra; agentes culturais locais como o Cineclube, o Conservatório de Música S. José da Guarda, o Centro Cultural da Guarda, o Centro de Estudos Ibéricos e a Câmara Municipal da Guarda na tentativa de envolver toda a população e tal como o responsável fez questão de frisar, o equipamento existe inserido numa concepção de política cultural que implica o envolvimento de todas as forças culturais da cidade, o que denota a competência específica do responsável em objectivar a sua actividade e diferenciá-la de outros sectores com os quais a cultura está relacionada (capacidade de estabelecer pontes entre a sua própria lógica de actuação e a dos outros sectores, como por exemplo o turismo, o emprego, o meio ambiente, a coesão social, a educação, o desenvolvimento local, a economia, etc.).

Em Aveiro, foram estabelecidas parcerias com o Cineclube de Aveiro (actualmente existe uma parceria com o Cineclube de Avanca que resulta em diferentes ciclos ao longo do ano), a Orquestra Filarmonia das Beiras, o GrETUA - Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (actualmente existe uma parceria com a Companhia de Teatro de Aveiro, a Efémero que resultou numa co-produção exibida em Maio de 2008) e a Companhia de Dança de Aveiro que dão conta da vitalidade da dinâmica cultural. Nestes três últimos equipamentos, Faro, Guarda e Aveiro, os parceiros constituem-se como públicos activos!

Por estes exemplos, conclui-se que quanto maior for o envolvimento entre a organização e os agentes culturais locais ou regionais, maior é a actividade co-produzida ou produzida pelo teatro. Eles não devem limitar-se a acolher nos seus espaços a produção de outrem, devem ter um papel activo em termos do campo cultural; não só são responsáveis pela circulação de eventos e com isso contribuem para a dinamização do campo, como ao produzirem e co-produzirem estão igualmente a

intervir definindo-lhe os contornos. Por aqui se vê que estas ‘novas’ esferas de acção, representadas entre outros pelos programadores, os ‘novos intermediários culturais’ como Laura Bovone os designa, que denotam preocupações com a criação artística e que transformam a organização onde se inserem em plataformas de experimentação programática, não têm de se situar estritamente entre a produção e o consumo. A fronteira entre a esfera da criação e a da intermediação tem vindo precisamente a dissolver-se (Madeira, 2002: 103).

Se esta actividade criativa for encarada como uma violação da ordem axiológica própria do campo cultural (o conjunto de valores que se impõem a todos com força vinculativa), defendemos que o campo dela vai retirar uma ‘mais-valia institucional’; “o efeito mais notável destes mecanismos da culpabilidade e do perdão é o do estreitamento da dependência dos prevaricadores para com a instituição” (Rodrigues, 1990: 144), ou seja, neste caso concreto, vai desencadear um estímulo à produção atendendo às especificidades do local. Em termos da hierarquia do corpo social do campo cultural, sustentamos que o programador, ao não se limitar a seleccionar eventos de entre um conjunto disponível, mas ao promover a criação, aproxima-se do vértice da pirâmide do campo, na medida em que tem competência para criar, gerir, inculcar e sancionar a respectiva ordem axiológica.

O envolvimento dos agentes culturais locais consolida e legitima as propostas do programador no seio de uma rede de relações marcada pela actividade cooperativa e que pode resultar numa maior variedade de acontecimentos proporcional ao tipo de envolvimento. Esta ideia é suportada pela noção introduzida por Howard Becker, de ‘Art Worlds’ que consiste na “rede de actividades cooperativas que se desenvolve através de convenções partilhadas e que envolve todas as pessoas que contribuem para que a obra de arte surja” (Becker: 1995: 71). O mundo da arte é assim integrado no tecido social como mais uma actividade colectivamente organizada.

De entre os equipamentos cuja actividade é esmagadoramente marcada pela selecção de eventos, como Braga (82%), Portalegre (80%), Vila Real (79%), Bragança (77%), Beja (72%) e Leiria (70%), o único caso em que a segunda situação de produção com maior ocorrência não é o acolhimento é Vila Real, em que 8% dos eventos apresentados foram co-produções (86% resultaram em espectáculos de música com repertório maioritário de jazz apresentados no Festival Douro Jazz e 10% em

espectáculos de teatro com companhias como a TZero Associação Cultural e a Peripécia Teatro) e 2%, eventos que derivam da iniciativa do teatro que tomou a iniciativa de os propôr a determinadas companhias e que foram apresentados no âmbito do Vinte e Sete, o Festival Internacional de Teatro. O Teatro Municipal de Vila Real tem desenvolvido parcerias no âmbito da realização dos festivais com o Teatro Municipal de Bragança, o Instituto dos Vinhos do Douro e do Porto, a Associação Chaves Viva e os Municípios de Lamego e de Tabuaço que têm contribuído para a dinamização da actividade criativa do próprio equipamento.

As percentagens dos eventos realizados em situação de acolhimento nos equipamentos referidos (Leiria, 27%, Bragança, 18,4%, Beja, 17,8%, Portalegre, 14% e Braga, 8%) são reveladoras do compromisso que os teatros assumem com as entidades locais; no entanto, como se limitam a ceder o espaço para que essas entidades aí apresentem as suas produções, trata-se de uma relação passiva e não propriamente proactiva.

De entre estes equipamentos, Beja é o que apresenta a maior percentagem de co-produções, 9% com estruturas de criação locais e regionais (o Arte Pública, Artes Performativas de Beja, o Coro de Câmara de Beja, Lendias d'Encantar, companhia de teatro e a Cooperativa Proletário Alentejano). Os parceiros deste equipamento são o Conservatório Regional do Baixo Alentejo, o Grupo de Teatro Jodicus que organiza com a Câmara a Bienal de Teatro para a Infância e Juventude, a Associação Cultural Zootrópio que também em conjunto com a Câmara organiza o Animatu, o Festival Internacional de Cinema de Animação Digital e o Coro de Câmara de Beja que promove a Semana de Música para o Natal que têm com o teatro uma relação dinâmica.

Segue-se Braga, com treze co-produções (5% do total de eventos apresentados), nove com a Companhia de Teatro de Braga e quatro com a Arte Total, Centro de Educação pela Arte (três na área da dança e um atelier) e três eventos produzidos pelo próprio teatro (1% do total; um atelier de jazz, uma conferência e as visitas guiadas). Os parceiros do teatro são a Companhia de Teatro de Braga (apresenta 90 sessões por ano resultantes de acordo prévio), a Arte Total, o Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian e a Orquestra do Minho que, no período em análise, perfizeram 8% do total de eventos (mas todos realizados em situação de acolhimento). A relação com os parceiros caracteriza-se pela passividade.

Portalegre produziu 5% dos eventos apresentados, maioritariamente no âmbito do Serviço Educativo, como ateliês e espectáculos de teatro – um conto de Natal e o Auto da Barca do Inferno, daí que o repertório tenha sido maioritariamente infantil. Os parceiros do equipamento são o Grupo de Cantares do Semeador, a Sociedade Musical Euterpe, a Escola Silvina Candeias, o Orfeão de Portalegre e o grupo de teatro local, Teatro d'O Semeador, Associação de Animação Cultural e Produção Teatral e a Escola Superior de Tecnologia e Gestão, mais concretamente os cursos de Design Gráfico e de Design de Animação; mas destas parcerias resulta não um trabalho conjunto mas a cedência de espaços.

Em Bragança e Leiria, os eventos da responsabilidade dos próprios equipamentos rondam os 3 valores percentuais. No primeiro caso, referem-se à co-produção com o Teatro Meridional que resultou numa peça e respectiva programação complementar e às produções: as visitas guiadas ao teatro e um único ateliê. As parcerias só se traduzem em trabalho conjunto no caso do Teatro de Vila Real, as restantes resultam em apresentações no espaço do teatro (como é o caso dos Festivais de Tunas, a Mostra de Teatro Escolar, a Gala das Escolas de 2º e 3º ciclos, a Gala das Escolas de Ballet e a audição final do Conservatório de Música de Bragança).

Em Leiria, foram produzidos nove eventos (os ateliês, três exposições e uma actividade de teatro, o Teatro Fora de Portas – Palavras a Brincar nas Escolas do 1º ciclo com quatro sessões) e co-produzida uma exposição com o m|i|mo, o Museu da Imagem em Movimento, parceiro do teatro. As parcerias entre o teatro e os agentes culturais locais como o Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes que produz o Festival Música em Leiria (responsável por 7% do total de eventos apresentados), as companhias de teatro locais, como o Nariz, Teatro de Grupo e o Grupo Acaso de Teatro, grupo de teatro universitário caracterizam-se essencialmente pela cedência da sala. Da parceria com a Sociedade Artística Musical dos Pousos, SAMP, resultam os Concertos para Bebés (no período em análise foram realizados oito concertos deste tipo); único exemplo de uma parceria mais activa.

A escolha dos programadores recaiu sobre determinado tipo de eventos (música), com determinado tipo de repertório (popular) e grau de consagração. Estas escolhas reflectem uma maior ou menor preocupação com o grau de internacionalização e com o desejo de realizar propostas mais ou menos arriscadas. Quando a aposta em

jovens projectos é expressiva, podemos afirmar que esse factor de risco é mais elevado (o exemplo de Portalegre) do que nas circunstâncias em que a maior aposta recai sobre projectos cujo reconhecimento depende da antiguidade (Viana do Castelo). Através, entre outras, da situação de produção foi possível averiguar se as preocupações do programador se situam exclusivamente ao nível de colocar a circular uma série de eventos ou se conciliam esse objectivo com a criação artística (a produção de espectáculos que poderão ser apresentados noutros espaços, como no caso da Guarda), com a formação do público (relacionado com a existência de Serviço Educativo, como em Faro) ou com preocupações cívicas (actividade editorial como em Vila Real e na Guarda, actividades de debate, discussão, reflexão, colóquios, etc.).

Atendendo à tipologia de políticas culturais proposta por Olivier Donnat (1994), sociólogo do Departamento de Estudos, Prospectiva e Estatística do Ministério da Cultura francês, estas últimas dinâmicas correspondem a uma política cultural de terceira geração, na medida em que os equipamentos desenvolvem um trabalho junto de escolas e outros públicos sem a pressão dos efeitos imediatos, “direccionado para o envolvimento directo dos agentes enquanto praticantes culturais de pleno direito e não apenas confinados ao papel de consumidor e/ou receptor, apostando, entre outras estratégias, na captação dos grandes temas do seu quotidiano, cruzando-os com preocupações estéticas nas diferentes formas de expressão artística e a vários níveis de cultura (popular, erudito, de massas)” (Lopes, 2003: 43).

No entanto, e como verificámos em outros casos, nem sempre assim acontece. Na política cultural de primeira geração, actua-se predominantemente do lado da oferta cultural; depois de assegurada a construção do equipamento, promove-se o acesso às ‘grandes’ obras. Exemplo deste tipo de política é a actividade desenvolvida em Castelo Branco e Santarém, em que os responsáveis perspectivam os equipamentos como espaços de apresentação mais do que agentes activos no campo cultural e em que se limitam a desenvolver ‘acções estruturantes’, “aquelas que permitem garantir suportes físicos, humanos, organizativos e financeiros às actividades dos agentes culturais, sejam eles mais criadores ou mais usufruidores de bens culturais” (Silva, 1997: 44), esquecendo que não basta gerir os equipamentos, no sentido administrativo do termo, é preciso animá-lo, usá-lo, fazer dele um pólo de actividade cultural continuada. E transformar o público em agentes implicados mais do que receptores de mensagens, ou



como Wright Mills os designa em massas, que não dão nenhum tipo de resposta efectiva e imediata e são controlados por autoridades que tentam restringir a sua capacidade de agir e de formar opinião através da discussão.

## 5. Verbas e origem do financiamento

Outros factores existem que ainda não foram referidos e que condicionam o projecto e as escolhas de cada um dos responsáveis: o orçamento disponível para programar, como é feita a gestão do equipamento e o grau de autonomia do programador no desempenho da função. “Os teatros municipais prestam um serviço público, contribuindo para a concretização do direito constitucional de acesso de todos os cidadãos à educação e à cultura. (...) O conceito do serviço público, aplicado à programação cultural, induz regularmente em erro. (...) Ninguém espera que o vereador municipal da Educação dirija as escolas do concelho, mas muitos dos centros culturais e teatros municipais do país são efectivamente geridos e programados pelos vereadores da Cultura e pelos seus colaboradores. Confundem-se as estratégias e os meios, as responsabilidades políticas e executivas. E parte-se do princípio de que a gestão e programação cultural não precisam de quadros profissionais. Noutros casos, confunde-se o serviço público e o domínio público. Prestar um serviço público igualaria então a estar disponível para tudo e todos. (...) O erro mais frequente, porém, é a equação entre o dever de serviço público e o número de visitantes e utilizadores alcançados. Sobretudo políticos (a todos os níveis) gostam de contabilizar o sucesso dos seus investimentos na cultura em termos de número de utentes. (...) Mas o argumento é ao mesmo tempo uma meia verdade, uma simplificação que deixa de fora muitos outros factores pertinentes: a qualidade artística da programação, as suas características pedagógicas, a sua função no contexto de uma cidade, a diversificação de públicos, etc. (...) A noção de serviço público apenas ganha relevo num contexto em que são assegurados estes três factores: a garantia de um funcionamento profissional, a inserção numa política cultural municipal e a interacção em rede com os outros equipamentos culturais a nível nacional” (Deputter, 2009: 24). Vamos verificar, nos equipamentos em estudo, em que medida se pode falar de funcionamento profissional (que se cumpre quando existe a figura do Director Artístico/Programador, pertencente a uma equipa maior, quando o projecto é

autónomo financeiramente, a ligação aos públicos/parceiros deriva de uma estratégia ponderada e existe um Serviço Educativo) e inserção numa política cultural alargada.

Em dois deles, Castelo Branco (única situação em que o meu interlocutor foi o próprio Presidente da Câmara Municipal) e Viana do Castelo não foi fornecida qualquer informação sobre verbas disponíveis para programar, na medida em que a gestão dos teatros é assegurada pela autarquia (apesar de, em Castelo Branco, existir uma empresa municipal responsável pelos colaboradores do equipamento) e as despesas do equipamento entram directamente na despesa das divisões a que pertencem (não é coincidência o facto de serem estes os equipamentos cuja equipa é menor, cinco colaboradores em Castelo Branco e sete em Viana do Castelo<sup>168</sup>). Nestes dois equipamentos não há Serviço Educativo, tal como já tínhamos adiantado. Todas estas características limitam a possibilidade de estarmos perante equipamentos a funcionar profissionalmente, o que nos permite afirmar que não cumprem um serviço público e, tal como Adorno e Horkheimer (1944) sublinharam, é neste tipo de contexto que a cultura se transforma numa esfera de satisfações vazias responsável pela participação ilícita dos consumidores para a sua própria vitimação e pela falta de oportunidades de participar racionalmente no processo de satisfação das necessidades. “Uma espécie de parque temático, situado num presente contínuo, disfarçado de falsa memória, no qual as relações entre os indivíduos se baseiam no consumo e o sujeito político é substituído pelo consumidor” (Balibrea, 2003: 40).

Leiria (170.000€ano é a verba para a programação), Beja (200.000€ano), Bragança (213.000€ano), Santarém (250.000€ano em que 100.000€é a verba atribuída especificamente ao Serviço Educativo) e Portalegre (280.000€ano) são os equipamentos com as verbas mais baixas e são também os que não são geridos por empresas municipais. É na actividade destes equipamentos que se tornam óbvias as restrições “decorrentes do equilíbrio que os vários sectores e programas têm no conjunto da orientação política, da base técnica e dos meios orçamentais das Câmaras e submetida a uma lógica político-eleitoral de actuação que tende a sobrevalorizar os efeitos públicos imediatos dos acontecimentos e a sua congruência com os ciclos políticos” (Silva, 1995: 268); exemplificam os cruzamentos entre o campo cultural e o

---

<sup>168</sup> O meu interlocutor foi o chefe da Divisão de Acção Cultural do Departamento de Educação, Cultura e Desporto da Câmara Municipal de Viana do Castelo, licenciado em Arqueologia e que não faz parte da equipa referida.

campo da distribuição de poder e reflectem a tensão entre as vertentes simbólica e administrativa que atravessam o campo cultural. São as ‘condições da cultura’ que têm implicações sobre “o material e, também, as determinações discursivas no tempo e no espaço da produção e do consumo culturais” (McGuigan, 1996: 22).

O teatro de Leiria é um serviço municipalizado da autarquia (entrevistei o Director do teatro que detém uma autonomia relativa para programar por depender do Vereador da Cultura e Património Cultural da Câmara Municipal), o de Beja é da responsabilidade da Divisão de Cultura e Desporto do Departamento Sociocultural da Câmara (entrevistei o Director deste departamento que acumula com as funções no teatro; é licenciado em História e pós-graduado em Gestão Cultural), o de Bragança depende da Divisão Cultural e Turismo do Departamento Sociocultural (entrevistei a Directora do teatro, mestre em Literatura Portuguesa Contemporânea, que tem autonomia para programar), o de Santarém é da responsabilidade da Divisão de Cultura, Desporto e Turismo do Departamento de Assuntos Culturais e Sociais (entrevistei o programador do teatro, licenciado em Sociologia; a autonomia para exercer as funções é limitada) e finalmente o de Portalegre depende da Vereação da Cultura da Câmara (entrevistei o Director Artístico do teatro, licenciado em Marketing e com autonomia para programar). Em termos de equipa, não sendo tão pequenas como as de Castelo Branco e Viana do Castelo, variam entre os nove colaboradores de Bragança e os dezassete de Leiria. A área da cultura apenas faz parte do percurso de um dos meus entrevistados, a Directora do Teatro Municipal de Bragança que nos tempos de estudante fez parte do Teatro Universitário do Porto e é directora artística do Teatro de Estudantes de Bragança desde 1992, o que legitima a prática ao nível do Serviço Educativo pelo menos na área do teatro.

De entre os cinco teatros com orçamentos mais baixos, dois, Santarém e Portalegre, dispõem de Serviço Educativo; no entanto, o primeiro foi tido como um exemplo intermédio por centrar a oferta num número significativo de espectáculos, mas unicamente de teatro e o segundo como um mau exemplo por limitar a acção à apresentação de poucos espectáculos. Os equipamentos de Leiria e Beja prestam um serviço público deficitário, não só pelo facto de não disporem de Serviço Educativo, mas pela falta de autonomia do projecto.

Os equipamentos da Guarda (334.000€/ano é a verba para a programação), Braga, Faro, Vila Real (os três com 400.000€/ano) e Aveiro (550.000€/ano) são os que dispõem de maiores verbas e são todos eles geridos por empresas municipais (o que altera as ‘condições de cultura’!); consequentemente são também os que apresentam um maior número de colaboradores, dos dezanove de Aveiro (entrevistei a Directora Geral do teatro, mestre em Museologia e Museografia, e também membro do Conselho de Administração da empresa municipal TEMA), Faro (entrevistei o Director Artístico, maestro, também membro do Conselho de Administração da empresa municipal Teatro Municipal de Faro) e Vila Real (entrevistei o coordenador do Departamento de Produção e Programação, ex-jornalista) aos trinta da Guarda (onde entrevistei o Director, mestre em Ciências da Fala e actor), pelo meio fica Braga (entrevistei o Director Artístico, com formação em Interpretação) com vinte e seis colaboradores. Nas funções que desempenham, os responsáveis pela programação destes equipamentos têm autonomia. “O *design* de uma determinada programação é sempre um acto de poder que se desenvolve de uma forma negocial. Esse poder resulta da posição que o programador ocupa na organização e está dependente dos diferentes graus de autonomia e de identificação dos programadores com as directrizes que lhes são impostas” (Madeira, 2002: 80).

Somente o percurso de três, os responsáveis pelos equipamentos de Faro, o maestro Osvaldo Ferreira, da Guarda, Américo Rodrigues e de Braga, Paulo Brandão, passa pelo campo cultural (os ‘artistas-programadores’, como o próprio Américo Rodrigues os designa, ou seja, os que foram escolhidos devido a um trajecto artístico, mesmo que não tenham experiência na área da programação), o que lhes dá uma posição privilegiada<sup>169</sup>. Esta afirmação é ilustrada pela homologia entre as posições e as tomadas de posição proposta por Pierre Bourdieu, “o campo das posições é metodologicamente inseparável do campo das tomadas de posição, entendido como o sistema estruturado das práticas e das expressões dos agentes. Os dois espaços, o das posições objectivas e o das tomadas de posição, devem ser analisados conjuntamente e tratados como ‘duas traduções da mesma frase’” (Bourdieu/Wacquant, 1992: 80-1), em

---

<sup>169</sup> “Se os programadores são recrutados no campo da política ou da gestão, tendem a desenvolver uma perspectiva de público mais ‘populista’ (no sentido de maior diversidade e generalização de públicos), baseando-se na ideia de que a arte deve ser regulada com a procura. Se, pelo contrário, são recrutados no campo cultural, a sua perspectiva será menos ‘populista’, sendo que o valor estatístico do público aparecerá relativizado ou até minimizado pelo conjunto das variáveis em jogo” (Madeira, 2002: 137).

que a tradução nestes casos sai facilitada pela pertença prévia dos programadores ao campo.

De entre os equipamentos com maiores verbas para programar, Braga e Vila Real são exemplos de equipamentos em que a função do Serviço Educativo é assegurada pelos responsáveis pela programação e que resulta numa actividade pouco ambiciosa (o que, neste aspecto, é contraditório com o facto de o Director Artístico do teatro de Braga pertencer previamente ao campo cultural). Aveiro, Guarda e Faro, tendo colaboradores, que não o programador, com a responsabilidade deste Serviço atingem níveis de sucesso diferentes; Aveiro é um exemplo pobre e Guarda e Faro são exemplos ricos (a experiência dos responsáveis reflecte-se de forma positiva na riqueza das suas propostas). Pode-se constatar que a verba disponível é um factor a ter em conta, mas não é absolutamente determinante da fertilidade do projecto definido e do tipo de serviço público.

Braga, Vila Real e Aveiro, dispondo de verbas para isso, deveriam intensificar o trabalho na área responsável pela formação, ou seja, o Serviço Educativo (ainda para mais quando faz parte dos objectivos destes dois últimos equipamentos a formação e a criação de hábitos culturais nos públicos).

Metade dos equipamentos tem ou já teve mecenas, melhor dito, recebeu apoio/patrocínios à programação, estamos a falar de Aveiro (onde devemos salientar a iniciativa o Clube dos Empresários), Faro, Guarda (em que se discriminam os patrocínios ao Serviço Educativo, ao Café Concerto e à Galeria de Arte), Vila Real, Leiria e Portalegre. As empresas municipais, que gerem os primeiros quatro equipamentos, estão afastadas da lei do mecenato; no entanto, quando recebem verbas de patrocinadores, têm depois de proceder aos respectivos descontos. No caso de Leiria, e como se trata de um serviço municipalizado da autarquia, pode receber mecenato, até porque nos estatutos está definido que o seu fim não é o lucro mas a beneficência. Em Portalegre, como o equipamento depende directamente da vereação da cultura, o que se verifica são patrocínios dissimulados de mecenato, em que o valor é doado à Câmara.

Um outro equipamento que poderia pretender este tipo de financiamento é o de Braga, no entanto, a figura de Sociedade Anónima veda o acesso ao mecenato, e como tal o que se verificam são apoios pontuais, como o da Direcção Geral das Artes.

## 6. Relação com os públicos/espectadores

Vimos como as preferências dos programadores estão dependentes do grau de autonomia que detêm no equipamento, da equipa de trabalho e do orçamento disponível para programar. Já referimos a importância de um dos públicos fundamentais, os parceiros; falta reflectir sobre os espectadores e como cada um dos equipamentos promove a ligação a este público.

Apenas metade dos equipamentos divulgou informação sobre o número de espectadores e respectivas taxas de ocupação das salas por evento realizado, referimos a Braga, Bragança, Guarda, Portalegre, Santarém e Vila Real.

A informação dos restantes circunscreve-se no caso de Aveiro ao número de espectadores por ano, 28.500 (num concelho com 73.100 habitantes, segundo dados dos Censos de 2001); o equipamento de Beja foi frequentado por 25.000 espectadores, o que dá uma média de 126 pessoas por sessão numa sala com capacidade para 620 (o número de espectadores em média por ano é considerável se comparado com o do equipamento anterior, na medida em que a população do concelho de Beja é de 35.600 habitantes, metade da de Aveiro). O equipamento de Faro foi frequentado por 38.400 espectadores, com uma taxa de ocupação média da sala de 44% (sala com capacidade para 786 espectadores) num concelho com 57.100 habitantes. Leiria foi frequentado por 60.700 espectadores, distribuídos 21.700 por sessões de cinema e 39.000 pelas artes de palco, o que dá uma média de 180 espectadores por dia numa sala com 723 lugares (o concelho de Leiria é um dos mais populosos, com 119.000 habitantes; o que vem relativizar o número de espectadores por ano). Viana do Castelo tem, em média, 30.000 espectadores por ano com uma taxa de ocupação da sala de 40% (a sala tem a capacidade de 400 lugares) num concelho com 88.400 habitantes; esta discrepância parece suficiente para repensar a estratégia do equipamento; no entanto, não foram essas as orientações para o futuro, enunciadas pelo responsável. Relativamente ao número de espectadores do Cineteatro de Castelo Branco não foi divulgada qualquer informação (o concelho de Castelo Branco tem 55.900 habitantes; é o que apresenta maior densidade populacional dos concelhos do interior do país, informação que permite perspectivar a possibilidade de um número considerável de espectadores no equipamento).

Os dados relativos ao número de espectadores e às taxas de ocupação das salas não são introduzidos nesta análise para ditar o sucesso ou insucesso das práticas desenvolvidas, permitem-nos, isso sim, reflectir e questionar as opções tomadas. No seguimento da proposta de Isabel Alves Costa, Directora Artística do Teatro Rivoli entre 1993 e 2006, “a nova fórmula do ‘acessível ao maior número possível’ introduziu de forma muito perversa a questão das audiências, das taxas de ocupação, do número de espectadores, que deixaram de ser um elemento de avaliação para se tornarem num referente absoluto” (Costa, 2008: 322) e é precisamente essa referência absoluta que não se pretende realizar aqui, até porque acreditamos que ela exemplifica, de entre as possíveis modalidades estratégicas de funcionamento entre o campo político e o campo cultural, uma de natureza conflitual. Como tal pretendemos evitar colocar a questão como essencialmente técnica ou estratégica, em que o que interessaria seria a maneira mais eficaz de atingir um determinado fim. “O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento” (Adorno/Horkheimer, 1944: 21). O objectivo aqui é precisamente escapar à questão da utilidade, para poder perspectivar a actividade das organizações de acordo com a capacidade de agir comunicacionalmente.

Retomando os equipamentos em que a análise pode ser mais detalhada por ter sido fornecida informação sobre a frequência dos eventos, o de Braga recebeu 50.000 espectadores por ano com uma taxa de ocupação das salas de 44% e 481 espectadores em média por evento (Braga é, dos doze, o concelho com maior número de habitantes, 164.000; número que denota as possibilidades inexploradas pelo equipamento); Bragança recebeu 20.000 espectadores com uma taxa de ocupação das salas de 60% e 281 espectadores em média por evento (Bragança é um dos concelhos com menor número de habitantes, 34.600; o que faz com que 20.000 espectadores seja um número significativo); o equipamento da Guarda recebeu 40.000 espectadores com uma taxa de ocupação de 42% e 114 espectadores por evento (a sala mais utilizada foi o Pequeno Auditório com 164 lugares; se acrescentarmos o número de clientes do Café Concerto temos um valor anual de 110.000 espectadores/visitantes/clientes; o concelho da Guarda tem 43.700 habitantes, o que analisando o número de espectadores se traduz num sucesso); Portalegre recebeu 27.000 espectadores com uma taxa de ocupação das salas de 52% e 187 espectadores (este é o concelho com menor número de habitantes,

25.800<sup>170</sup>, o que coloca o número médio de espectadores por ano num valor muito bom); Santarém recebeu 19.000 espectadores com uma taxa de ocupação da sala de 52% e 106 espectadores (a estes valores podemos acrescentar o número médio de utilizadores por ano do Esp@çoNet que ronda os 26.000; Santarém é um concelho com 63.400 habitantes, o que vem relativizar o número de espectadores/frequentedores por ano) e finalmente, Vila Real recebeu 64.171 espectadores com uma taxa de ocupação de 87% e 192 espectadores (o espaço mais utilizado, neste equipamento, foi o Café Concerto com capacidade para 80 espectadores e que esgotou quase sempre as sessões; ao número de espectadores podem ser acrescentados os 243.557 visitantes por ano; o concelho de Vila Real tem 50.000 habitantes, o que coloca este equipamento num patamar de sucesso em termos do número de espectadores).

Atendendo à relação entre o tipo de eventos e o número de espectadores, os espectáculos mais vistos em Braga foram os de dança com repertório clássico (com 58,7% de taxa de ocupação das salas); o que não coincide com as opções do programador que aposta no alternativo e em jovens projectos. O público de Braga tem a particularidade de participar pouco nos eventos co-produzidos ou produzidos pelo próprio equipamento, o que se deve não às características desse público mas ao pouco envolvimento que lhe é proporcionado. O Serviço Educativo da responsabilidade do próprio programador tem aqui um papel a desempenhar, reforçado pelo facto de se apostar numa programação tida como alternativa, o que deveria implicar um esforço ainda maior tendo em vista a adesão.

Em Bragança, o público acorre mais aos eventos de teatro com repertório popular (com 62,4% de taxa de ocupação das salas, o teatro é o segundo tipo de evento

---

<sup>170</sup> Um factor que deveria ter estado na origem da construção dos equipamentos é precisamente a população que servem e no caso de Portalegre sendo o concelho com menor número de habitantes, podemos questionar a opção de construir um Grande Auditório com capacidade para 500 pessoas, o que nos leva a concordar com Mark Deputter, Director Artístico do Teatro Maria Matos, “em muitos casos, os autarcas, acompanhados por arquitectos medíocres ou mal informados, avançaram com obras sem consultar os futuros utentes das infra-estruturas – público, actores, encenadores, técnicos de teatro, músicos, programadores... -, resultando em erros gravíssimos ou situações caricatas. Outro problema recorrente é a megalomania. Muitos municípios vêem-se hoje em dia confrontados com imensos problemas devido às dimensões exageradas das suas infra-estruturas culturais, ameaçando a própria sustentabilidade do projecto: elevados custos de funcionamento e manutenção, falta de público para encher auditórios de 500 lugares e mais, falta de pessoal, falta de equipamento técnico...” (Deputter, 2009: 24). Outros exemplos existem em que as Salas Principais são de dimensão igual ou superior mas como se tratam de renovações de espaços, os constrangimentos para reduzir a dimensão das salas seriam maiores (o Auditório de Beja tem capacidade para 620 lugares, o de Castelo Branco para 700 e o de Leiria para 723).



com maior número de ocorrências; quando se trata de espectáculos de teatro com repertório infantil, a taxa de ocupação sobe para os 76%). Apesar de o Serviço Educativo ser da responsabilidade da própria programadora, o esforço dispendido está a ser recompensado; as percentagens de ocupação das salas concretizam com sucesso a intenção manifestada de criar na população o hábito de frequentar o teatro e que passa pelo investimento desde a infância.

No equipamento da Guarda são os ateliês que apresentam a maior taxa de ocupação das salas atendendo à proporção entre a percentagem e o número de eventos realizados (64,1%). É importante salientar que os eventos com menor taxa de ocupação são as sessões de cinema com 16,9% e os espectáculos de novo circo com 21,9%, o que prejudica o valor médio, na medida em que os restantes eventos têm valores acima dos 43,3% como é o caso dos de teatro. As conferências da responsabilidade do equipamento têm também uma taxa de ocupação elevada, 58,3%. É no repertório infantil que se encontra a taxa de ocupação das salas mais elevada, 68% e 199 crianças em média por sessão, o que traduz, de forma expressiva, a actividade do Serviço Educativo. A participação do público nas produções (ateliês, espectáculos de música e teatro e na actividade Chá Dançante) também é significativa, 55,6%. Estamos perante um equipamento em que o público não se limita a ser um mero espectador, um observador passivo, mas participa nas actividades propostas, marcando-as; estamos a referir-nos à diferença entre um consumidor de produtos discursivos e o indivíduo como membro que participa de um público, o público activo na tipologia de Grunig (público que reconhece uma situação, se sente envolvido nela e que contribui para a sua concretização).

Tal como Habermas salienta, o processo da vida social nem sempre tem como suporte actividades que possam ser descritas como actos comunicacionais, como actos coordenados pelo mecanismo do entendimento. No entanto, o facto de os indivíduos participarem em determinado tipo de actividades e se referirem a elas reflexivamente, coloca-os no sentido do entendimento, já que ao apoiar as suas decisões em interpretações, vai chegar o momento em que têm de defendê-las perante outrem e chegar a um acordo. Algumas actividades propostas pelos equipamentos promovem acções comunicacionais, em que o teatro está a dar a entender algo e ao dar a entender algo, simultaneamente promove a coordenação da acção de ambas as partes. O

entendimento é, nessas situações, o mecanismo através do qual os participantes regulam a sua cooperação (capacidade de ler as acções do outro e responder de modo apropriado) e daí a importância de os indivíduos se envolverem nessas propostas. A sociedade, equacionada como o aglomerado de comportamentos cooperativos desenvolvidos pelos seus membros, sai reforçada dessas práticas intersubjectivas.

Em Portalegre e Santarém, os eventos com maior taxa de ocupação são outro tipo de eventos (64,1% e 68%, respectivamente), normalmente da responsabilidade de entidades locais e maioritariamente apresentados em situação de acolhimento. A população acorre a eventos ‘fáceis’, a aposta na formação é urgente!

Em Portalegre foram realizados quatro ateliês com taxas de ocupação elevadas, 92,3%, o que ilustra a apetência por este tipo de eventos; se ela existe, está nas mãos do equipamento satisfazê-la. Os poucos eventos produzidos pelo equipamento foram bem acolhidos pelo público (espectáculos de contadores de histórias, recitais de poesia, ateliês e dois espectáculos de teatro), tiveram uma taxa de ocupação das salas de 82,2%.

Em Santarém, são os eventos de música com repertório étnico os mais vistos (67%), projectos reconhecidos pela antiguidade e realizados em situação de acolhimento. Os eventos com repertório infantil, maioritariamente espectáculos de teatro, também têm elevadas taxas de ocupação (65%), o que reflecte o sucesso da aposta do equipamento no projecto “A escola vai ao teatro”. Mais uma vez, as taxas de ocupação dos poucos eventos produzidos pelo equipamento (a maior parte das exposições e os ateliês) são elevadas, 80%.

Em Vila Real, os eventos com maior taxa de ocupação são os de música (89,5%, coincide com o tipo de evento com maior número de ocorrências), inclusivamente a maioria dos eventos co-produzidos pelo próprio equipamento é nessa área (o equipamento não realizou produções no período em análise). Parece urgente fazer outro tipo de apostas, na medida em que temos um público satisfeito com a oferta, mas ela carece de diversidade. O público parece fidelizado às propostas do equipamento, mas como é urgente diversificá-las, os responsáveis terão de despender um esforço suplementar na formação. No fundo, estamos a propor a mudança, “as figurações sociais formadas pelos campos transformam-se em função de factores endógenos à própria figuração, de acordo com a tendência dos agentes sociais à concorrência, para

estabelecerem novas relações e laços de dependência mais favoráveis” (Esteves, 1998a: 140).

O Teatro Municipal de Vila Real foi alvo de um estudo realizado pelo Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro que destacou três orientações que o ajudariam a consolidar o projecto: “uma estratégia apurada de marketing, mais e melhor trabalho em rede e parceria e uma acção educativa intensificada” (AAVV, 2007: 15), o que é concordante com o que acabamos de defender.

Além deste equipamento, apenas em Aveiro, Faro e Guarda existem estudos que nos fornecem informações sobre as características dos espectadores (todas as outras descrições adiantadas pelos responsáveis carecem de confirmação e podem apenas manifestar intenções, pelo menos até prova em contrário...).

No caso de Vila Real, os espectadores tratam-se maioritariamente de indivíduos entre os 19 e os 40 anos (adultos em idade activa, trabalhadores por conta de outrem com um nível de escolaridade superior, reformados e estudantes). Em Aveiro, o estudo realizado pelo Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, define o público espectador do teatro como sendo maioritariamente feminino, da cidade de Aveiro e da periferia, na faixa etária entre os 30 e os 35 anos, com uma formação média alta. Em Faro, num estudo realizado pelo próprio equipamento em 2007 e disponibilizado, o perfil do público foi definido da seguinte maneira: 37 anos de idade em média, 71% com formação de nível superior, 12% estudantes; 95% portugueses, 53% residentes em Faro e os restantes 47% residentes nos concelhos limítrofes (Loulé, Olhão, Tavira, Albufeira, S. Brás de Alportel). No caso da Guarda, todos os anos são realizados inquéritos aos espectadores da responsabilidade do próprio equipamento que permitem saber qual a área de residência (em média 60% dos espectadores é da Guarda e esta percentagem tem vindo a aumentar; 15% é da Covilhã), o índice de satisfação em relação ao acolhimento, à informação disponível, ao preçário, à classificação do espectáculo, à atmosfera/ambiente em geral e como o público soube dos espectáculos. Contribuindo com informação pertinente para a prossecução dos objectivos, estes questionários pecam por não fornecer informação sobre o perfil do público.

Das descrições sobressai um aspecto: a composição dos espectadores não difere significativamente de equipamento para equipamento, trata-se de indivíduos na faixa etária dos 25 aos 34 anos e com formação média alta. O que também não difere das composições apresentadas pelos estudos de públicos da cultura<sup>171</sup> e que, teimosamente, parece querer confirmar o que Bourdieu defendia já em 1979, a saber que as classes médias qualificadas entram tendencialmente em contacto logo desde a infância com produtos culturais, com a consequência de desenvolverem a competência, confiança e gosto numa participação futura. Adquirem o capital cultural que constitui o requisito de entrada e participação nesse campo e o habitus que os predispõe a agir dessa maneira; logo as classes com maior poder económico e as ociosas têm maior probabilidade de aceder a experiências culturais e estéticas. No entanto, e atendendo ao vector da democratização, é precisamente para inverter essa tendência que se postula a existência dos Serviços Educativos, responsáveis por dissociar capital escolar de capital cultural e se defende o gosto como “uma forma de identificação ritual e de construir relações sociais (e de saber que relações não têm que ser construídas)” (DiMaggio, 1987: 443). O gosto ajuda a estabelecer redes de relações que facilitam a mobilidade dos grupos, contrariamente à ideia defendida por Bourdieu. O mesmo indivíduo consome produtos de níveis culturais diferentes e o contrário também pode ser verdade, ou seja, determinados produtos são consumidos por grupos diferentes. Paul DiMaggio defende que os bens culturais não reproduzem a estrutura do poder dominante, na medida em que a esfera cultural é um sistema relacional de mobilização colectiva que permite aos indivíduos o estabelecimento de contactos, é uma fonte de sociabilidade. Ao ser tema de conversa, a cultura aproxima ou afasta as pessoas, favorece ou dificulta projectos de mobilidade social, forma círculos de sociabilidade mais ou menos restritos, as chamadas redes de sociabilidade que veiculam e actualizam os conteúdos culturais, o que contribui para a ‘modernização’ do capital cultural<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> “Esse público é masculino; é muito limitado aos titulares de habilitações académicas de nível superior, quando muito alargando-se um pouco para o patamar do ensino secundário; está circunscrito aos dois conjuntos, aliás, em parte intersecantes, dos activos colocados em posições de quadros ou profissões liberais e dos estudantes; e concentra-se nas idades juvenil e jovem-adulta” (Silva et al, 2000: 59).

<sup>172</sup> “O programador apresenta-se como um estratega em relação aos públicos, ajudando a que a arte se torne, paralelamente com uma maior autonomização, cada vez mais pública. O que não quer dizer que haja mais público. Há, pelo menos maior mediatização dos acontecimentos culturais, o que implica uma redefinição do papel do público que influencia tanto no processo final da obra, porque é através das definições e redefinições do público que a obra de arte existe, como na sua própria concepção e potencial divulgação” (Madeira, 2002: 157).

Outro factor a ter em conta na actuação dos equipamentos é a política de comunicação, ou seja, a forma que desenvolvem para envolver os diferentes públicos e dar-lhes a conhecer o conjunto de actividades que propõe, sabendo que todas essas práticas discursivas são o *medium* por excelência da vinculação. “A recepção de um espectáculo é condicionada pela informação que se dispõe a seu respeito antes de o ir ver e os critérios de escolha *a priori* se confundem com as categorias do juízo *a posteriori*” (Guy, 1992, 92).

Todos os equipamentos dispõem de instrumentos de comunicação que divulgam informação sobre os eventos a realizar. No entanto, em Beja, Castelo Branco, Santarém e Viana do Castelo, essa divulgação não é autónoma em relação às restantes actividades culturais do município, quer isto dizer que a programação do equipamento é dada a conhecer através da agenda municipal da responsabilidade do edil. Nesses casos, os Gabinetes de Informação das Câmaras são os responsáveis pela concepção e distribuição destes suportes, bem como pelas relações com os órgãos de comunicação social, com a excepção do caso de Viana do Castelo em que esse trabalho é assegurado no âmbito da Divisão de Acção Cultural do Departamento de Educação, Cultura e Desporto. Todos eles são exemplos de equipamentos na dependência directa da autarquia.

Existem outros exemplos deste tipo de dependência e em que a actividade de divulgação é assegurada pelo próprio equipamento, como é o caso de Bragança e Portalegre. Os responsáveis destes dois equipamentos têm também a seu cargo a área da comunicação, ou como é definido no caso de Portalegre, a área do marketing e da publicidade. Nesse âmbito são responsáveis pela agenda de periodicidade trimestral, pela gestão da mailing list, no caso de Bragança pelo site e no caso de Portalegre pelo blogue. Existe, mesmo assim, alguma dependência em relação aos Gabinetes de Imprensa das respectivas autarquias; no primeiro caso é esse gabinete que realiza os contactos com os órgãos de comunicação social e no segundo caso, é ele que assegura os contactos a nível local.

O equipamento de Leiria encontra-se numa situação intermédia na medida em que, não sendo gerido por uma empresa municipal já que é um serviço municipalizado da autarquia, tem na sua orgânica uma pessoa responsável pela comunicação e marketing e consequentemente pelos instrumentos de divulgação: agenda com

periodicidade trimestral, flyer mensal, manutenção do site, redes sociais e publicidade em diferentes suportes.

Nos restantes equipamentos, como a gestão é assegurada por empresas municipais e consequentemente são autónomos em relação à autarquia, a função é contemplada em todas as estruturas. Em Vila Real, o Coordenador do Departamento de Produção e Programação acumula essa função e é responsável pela agenda com periodicidade trimestral, cartazes, site e mailing list. Em Aveiro, a área da comunicação e difusão é da responsabilidade da Directora Geral; existem, no entanto, mais duas pessoas com áreas complementares, uma para a imprensa e relações públicas e outra para o marketing e o mecenato. O equipamento de Faro dispõe de uma área de marketing e relações públicas, assegurada por três colaboradores e a actividade desenvolvida nestes dois equipamentos não se diferencia muito em relação à anterior.

No equipamento de Braga, existe uma pessoa responsável pela comunicação; é o único equipamento que produz uma agenda bimestral em vez de trimestral e com características diferentes das restantes; é uma folha de formato A3 em que cada uma das páginas é dedicada à aposta central do mês, na medida em que apresenta uma imagem desse projecto, além da restante programação (reflecte um tipo de orientação estética que vai ao encontro das apostas em repertório alternativo e jovens projectos realizadas pelo programador). Os restantes instrumentos, como o site, o blogue, o feed, o facebook e o twitter são concordantes com esta tentativa de aproximação a um público mais jovem!

Na Guarda, a actividade do Gabinete de Comunicação e Imagem assegurada por três colaboradores já foi mais dinâmica, mas por questões de viabilidade financeira teve de ser reduzida. Em relação aos outros equipamentos, acentua-se a vertente das novas tecnologias com a manutenção do site, do blogue e twitter, mas a diferença passa pela actividade editorial traduzida nos cadernos TMG, pela existência de um suplemento, Minuto TMG, distribuído com o jornal local Terras da Beira e pelo programa, Rádio TMG, na rádio local, a Rádio Altitude. Acentuar esta diferença revela-se fundamental atendendo a que os mass media oferecem modelos de pensamento e de acção que se impõem por processos de imitação e formas ritualizadas.

Tratando-se de equipamentos situados nas capitais de distrito, as relações com os órgãos de comunicação locais, regionais e nacionais têm um papel activo no sucesso da

execução destes projectos (e são um exemplo da coexistência entre campos sociais que resulta em reflexos, ou como Adriano Duarte Rodrigues os nomeia, dimensões que se projectam no campo cultural e o atravessam). O Teatro Municipal da Guarda sobressai pela presença no espaço mediático (que resulta da modalidade cooperativa de funcionamento entre as estratégias dos dois campos); competir por essa presença é fundamental e fundador ao processo de implementação deste projecto. Este é um equipamento em que “o alargamento das condições do acesso deixa de ter a ver principalmente com a acessibilidade física e económica do capital cultural objectivado; e passa a ter a ver principalmente com as disposições e competências para a fruição das obras de cultura, logo, com o capital cultural incorporado” (Silva, 1995: 263).

Incontornavelmente quando avançamos por um estudo comparado, a tendência é enfatizar os extremos; nesta investigação em particular, questionamos os casos que traduzem um menor compromisso cívico e acentuamos os exemplos de uma política cultural mais relevante desse ponto de vista.

Verificámos que, nos doze equipamentos, o tipo de evento com maior número de ocorrências foi música com repertórios maioritariamente popular ou étnico, o que é concordante com a função de equipamentos municipais que prestam um serviço público.

Os equipamentos com maiores verbas para programar são o da Guarda, Braga, Faro, Vila Real e Aveiro (é de salientar que foram estes os equipamentos que investiram em estudos sobre os públicos, com a excepção de Braga). Deles apenas três realizam um investimento significativo em produções, Faro, Guarda e Aveiro. Braga e Vila Real optam, quase em exclusivo, pela selecção de projectos, sendo equipamentos reconhecidos pela novidade, num caso e pelo conformismo, no outro. A novidade é o factor que volta a caracterizar o equipamento de Braga no que diz respeito aos instrumentos de comunicação disponíveis, é o único equipamento que optou por uma agenda bimestral em vez de trimestral com um formato original. O equipamento da Guarda surpreende, nesta área, pela diferença introduzida ao ser responsável por um suplemento distribuído com um jornal local, por um programa numa rádio local e pela edição dos cadernos TMG.

A partir do repertório infantil foi possível verificar a dinâmica dos Serviços Educativos (serviços que não têm de prestar serviços unicamente ao público infantil mas

normalmente é essa a tendência) e em que medida os equipamentos cumprem com o objectivo da formação. A análise mostrou-nos cinco equipamentos que sobressaem nesta vertente: o de Faro, Guarda, Santarém, Aveiro e Portalegre (os dois primeiros como excelentes exemplos, Santarém como situação intermédia e Aveiro e Portalegre como parentes pobres; esta classificação deriva do âmbito de actuação e do tipo de público visado). Os Serviços Educativos dos equipamentos de Faro e Guarda oferecem uma variedade de actividades que implica os públicos de diferentes maneiras, além de dinamizarem outros públicos como os idosos e alguns dos que classificámos como excluídos. Santarém é o exemplo de um serviço unidireccional em que as crianças e os jovens são convidados a assistir a um número considerável de espectáculos de teatro. No caso de Aveiro, algumas das actividades com repertório infantil não foram da responsabilidade do Serviço Educativo, o que denota a necessidade de reflectir melhor sobre esta função e no caso de Portalegre, estamos perante uma oferta pobre e unidireccional; em que o mecanismo, que coordena a acção, se pauta pela influência, pelos interesses de uma das partes, do equipamento, e não pelo acordo, atendendo à diferença proposta por Habermas em que “a acção comunicacional orienta-se por valores culturais, a acção estratégica (monológica, sem referência a uma segunda pessoa) rege-se por interesses” (Habermas, 1982a: 390).

Com o conceito de acção comunicacional (“aquelas manifestações simbólicas (linguísticas e não-linguísticas) com que os sujeitos capazes de linguagem e acção estabelecem relações com a intenção de entender-se sobre algo e coordenar assim as suas actividades” (Habermas, 1982a: 453)), o entendimento é perspectivado como mecanismo de socialização assegurado pelas expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas. O que quer dizer que o público de equipamentos como o da Guarda adere às propostas porque elas derivam de expectativas que vão ao encontro das necessidades não só do equipamento mas também desse público.

De toda a análise, há dois equipamentos que sobressaem pela excelência, Faro e Guarda, ambos dirigidos por indivíduos com uma forte ligação ao campo cultural e que organizam a actividade do equipamento participativamente.

Trata-se de dois equipamentos em que a política cultural desenvolvida pode ser considerada ‘moderna’; “estará tanto mais próxima deste pólo quanto mais defender que não bastam as ‘casas de cultura’ e outros instrumentos habituais de ‘disseminação’ e



que é preciso desconstruir a própria diferenciação entre produtores e receptores, quanto mais recusar a rigidez das hierarquizações entre alta e baixa cultura ou erudito e popular, quanto mais apostar nas zonas intermédias e de intermediação entre formas e espaços culturais, quanto mais recusar a lógica dos espaços reservados da cultura para articular territórios, espaços públicos e criações culturais” (Silva, 2004b: 17-8).

Faro prima pela associação aos agentes locais, Orquestra do Algarve e Acta, a Companhia de Teatro do Algarve, entre outros e pela dinâmica do Serviço Educativo que é responsável por 29% do total de eventos realizados no período analisado e menos por uma programação arriscada. O equipamento da Guarda sobressai, entre outros aspectos, pela organização de exposições, conferências e pela actividade editorial. A programação tem como tónica provocar a surpresa, veja-se a elevada percentagem de eventos com repertório alternativo. Por outro lado, o investimento na criação originou uma estrutura própria, o que não acontece em mais nenhum equipamento. É também o único equipamento envolvido numa rede de teatros com o país vizinho, o que lhe pode permitir projectar as produções além fronteiras. Estamos em condições de questionar Maria de Lourdes Lima dos Santos quando afirma que “são as autarquias de *centralidade intermédia* (autarquias urbanas e do litoral mas situadas fora de perímetros metropolitanos) as que mostram situações relativamente mais favorecidas em termos das dinâmicas culturais locais” (Santos, 2005: 5). A realidade vivida no equipamento da Guarda, por exemplo em oposição ao de Viana do Castelo, questiona a associação mais ou menos automática entre o litoral e uma situação mais propícia ao desenvolvimento. A centralidade das capitais de distrito em Portugal em termos de propostas culturais não se coloca de acordo com a oposição interior/litoral mas com as práticas que os equipamentos propõem e como envolvem os diferentes parceiros.

Podemos afirmar que Faro pela vertente formativa e Guarda pela surpresa e inovação se constituem como exemplos a seguir de entre os equipamentos municipais! Estamos perante ‘contra-instituições’ (na expressão de Habermas), geradas de dentro do Mundo da Vida para travar a dinâmica própria dos sistemas de acção económico e político-administrativo, e que representam a revitalização do espaço público na medida em que derivam de um programa prévio coerente, com meios que asseguram uma futura projecção de acções programadas, com uma monitorização e um balanço que visam a continuidade das dinâmicas geradas (Santos, 2005: 7). É o primado da cultura como

negociação, como lugar onde se recria a esfera pública e se questiona a nossa posição no mundo, na medida em que é não só cognitiva, mas também afectiva; contra a concepção utilitária que a concebe como chamariz para atrair turistas e que aposta maioritariamente na apresentação de eventos ‘espectaculares’.

## CONCLUSÃO

“Um Teatro, mesmo que municipal, é do Mundo. Cosmopolita e contemporâneo. Acção cultural e educativa. Projecto inacabado, em construção diária. Enraizado na comunidade. Território da modernidade. Criação, ousadia e risco”.

Américo Rodrigues, 2009

Rede ou talvez não...

Desde o séc. XVIII, com a separação da razão em três esferas autonomizadas, ciência, moral e arte, que os problemas inerentes às visões do mundo recaem sobre a verdade, a justeza normativa, a autenticidade e a beleza; e têm sido tratados como questões de conhecimento, justiça e moralidade, ou de gosto. Em cada um destes domínios surgiram profissões e agentes especializados em lidar com os problemas emergentes, o que desenvolveu as estruturas intrínsecas a cada uma destas dimensões da cultura, nomeadamente, a racionalidade cognitivo-instrumental, prático-moral e expressivo-estética.

Na medida em que cada uma destas estruturas de racionalidade ficou sob o controlo de especialistas e se transformou num sistema funcional especializado que pauta as sociedades complexas actuais, o problema da colonização da experiência, na perspectiva de Jürgen Habermas, passou a colocar-se na ordem do dia. A diferenciação entre ciência, moral e arte, ao autonomizar segmentos entregues a especialistas, separou-as das práticas quotidianas.

A proposta preconizada ao longo desta investigação, e no seguimento de Habermas, vai no sentido de que um Mundo da Vida reificado só pode ser ‘curado’ através da interacção entre os elementos cognitivo, prático-moral e expressivo-estético. A reificação não pode ser ultrapassada forçando simplesmente uma das esferas culturais a tornar-se mais acessível. A exclusiva concentração em um único aspecto de validade, e a exclusão, por exemplo, dos aspectos da verdade e da justiça, pode ser dissolvida se a experiência estética for absorvida pela vida quotidiana. A viragem passa por

experienciar os mundos da arte para que possam assumir o seu papel nos processos de socialização, para que possam contribuir com matéria para o pensamento e consequente melhoria da qualidade de vida. O fruidor da arte e da cultura, ao relacionar as experiências estéticas com os problemas da vida, comporta-se como um consumidor/praticante competente e assim se dá a integração de arte e vida.

“A experiência estética, assim entendida, não só renova a interpretação das necessidades à luz das quais percebemos o mundo como também propicia as nossas significações cognitivas e as nossas expectativas normativas e muda a maneira como todos estes momentos se referem uns aos outros” (Habermas, 1981b: 12), o que leva Habermas a propor a Modernidade como um projecto inacabado, o processo de reconquista de áreas colonizadas continua em curso; a ciência, a moral e a arte são esferas autónomas, mas não independentes ou separadas do Mundo da Vida e não podem continuar a ser administradas por especialistas sem a participação dos cidadãos.

Defender a esfera pública da sua colonização é defender os campos sociais em que a comunicação adequada a uma sociedade democrática deve acontecer livre de constrangimentos exteriores.

O campo cultural, tal como os outros campos sociais, assenta num padrão próprio de interdependências entre os seus agentes, os quadros simbólicos de experiência, com base nos quais desenvolvem a interacção e definem em comum as situações; aliás é esse quadro de sociabilidade próprio a cada um dos campos, juntamente com o bem constituinte que lhes é específico, o que os distingue.

O campo cultural, tendo estabelecido os seus próprios critérios de melhor argumento, tem de usufruir de suficiente autonomia em relação aos outros campos (como o económico e o político) para permitir que esses critérios constituam a linha de força das produções culturais. Se os factores externos comprometem os critérios que moldam e motivam a actividade cultural, então a racionalidade do campo é posta em causa (estamos perante a colonização que compromete a autonomia desse campo). O que pode acontecer quando os artistas e outros agentes estão dependentes de mecenas que, por sua vez, estão interessados no campo por razões comerciais ou outras em vez de respeitarem a sua própria lógica. O artista tem de conseguir comprometer-se com as exigências do próprio campo e as que são geradas pelos interesses comerciais do mecenas. Ou como diria Pierre Bourdieu, tem de desenvolver acções comunicacionais

asseguradas estrategicamente e é neste ponto que Bourdieu subverte a distinção habermasiana entre acções comunicacional e estratégica, procurando as condições estruturais dos campos que tornam a racionalidade comunicacional estrategicamente viável. O seu agente estratégico age com base em sentimentos, gostos e percepções socialmente estabelecidos. O seu egoísmo é necessariamente filtrado através de um processo de socialização colectivo. A acção não é só puramente comunicacional ou estrategicamente racional, balança sempre entre as duas ou dito de outra forma, a acção comunicacional é assegurada estrategicamente. E o grau em que o balanço vai pendendo mais para um ou outro lado determina a amplitude de distorção da comunicação.

Habermas, por seu lado, propõe que se supere a distorção através da redescoberta das propriedades curativas do diálogo, na medida em que todas as formas de comunicação humana, mesmo sob a disseminação das massas, são essencialmente relações entre indivíduos que derivam da estrutura elementar que é o diálogo, a partilha de expectativas de comportamento intersubjectivamente válidas.

A primeira experiência social do espaço público moderno advém da esfera pública literária (domínio geral da cultura e das artes) que se desenvolveu na Europa no século XVIII. E já então as modalidades estratégicas das diferentes esferas da experiência contemplavam a possibilidade do conflito, mas também da cooperação. Data de 1836 a primeira tentativa de desenvolver em Portugal um projecto para a criação de um teatro nacional. O parlamentar Passos Manuel convidou Almeida Garrett a encetar tal projecto (que daria origem, em 1845, ao Teatro Nacional D. Maria II) e denuncia a ligação do Estado à cultura. O objectivo era introduzir o programa das Luzes na vida teatral portuguesa e transformá-la numa praxis essencialmente educativa ou de esclarecimento e não recreativa ou de simples representação (ostentação). Muito mais recentemente, em 1995, assistimos à criação do Ministério da Cultura e respectivos organismos que traduz, por um lado, a capacidade de organização colectiva e por outro, a consagração da autonomia de uma esfera.

Sabendo que os indivíduos expandem o sentido crítico e a competência argumentativa ao participar em actos de tornar público, o papel das organizações culturais, nomeadamente através da actividade dos Serviços Educativos, é, neste processo, crucial. Os equipamentos culturais, enquanto espaços democráticos e inclusivos na medida em que promovem o acesso, a construção e o debate do saber;

cumprem a dupla função de satisfazer as exigências de lazer e fruição fundamentais à construção das representações e identidades das comunidades. Neste sentido, os Serviços Educativos desempenham o papel crucial de mediadores da relação entre a organização e os públicos/parceiros para a construção de saberes e o estabelecimento de um vínculo duradouro e exigente. Um Teatro Municipal, porque presta um serviço público, deve ter a capacidade de construir situações a partir de apostas artísticas e “deve conceber uma acção pedagógica paralela que favoreça este contacto dos públicos com as propostas contemporâneas e inovadoras fazendo-os partilhar o interesse que pode ter esta época de incertezas culturais e artísticas, transformando-os em melhores, mais críticos e mais competentes espectadores” (Costa, 2008: 324).

Não basta ao poder político impulsionar a descentralização da oferta de bens culturais ao promover, entre outras, a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros; é da responsabilidade das organizações que a compõem proporcionar uma fruição crítica no sentido de propor não só criações artísticas mas também formas de aproximação aos bastidores da criação e às condições de concepção dos espectáculos. O que acontecia nos cafés e salões burgueses, em que diferentes artistas, escritores, filósofos e outros autores se sujeitavam à avaliação crítica e ao juízo público (que derivam de uma argumentação racional e fundamentada), volta a acontecer nos fóruns promovidos por essas organizações, com a diferença de que o encontro não acontece por iniciativa de pessoas privadas que se reúnem para trocar experiências mas por proposta de uma das partes que, para contribuir para a dinamização de novos espaços públicos, tem de atender à coordenação dos planos de acção de ambas as partes. Logo, o consenso é obtido, não porque uma das partes influencia a outra mas porque os indivíduos, que se encontram naquele espaço (físico ou virtual), invocam razões e através da força do melhor argumento sentem-se livres de fazer a sua escolha tendo em vista o entendimento. Estes fóruns contribuem para a reconquista de áreas colonizadas graças ao facto de proporcionarem aos indivíduos o envolvimento em acções comunicacionais.

A questão que pode ser colocada é: basta então a uma organização cultural dispor de Serviços Educativos para assegurar interacções orientadas pela coordenação dos planos de acção das partes envolvidas? A resposta é um contundente ‘não’! Tal como a análise à actividade dos doze equipamentos que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros deixou claro, nem todos os teatros que dispõem desse serviço

promovem ‘espaços públicos de acção e disputa’. Essa prática está dependente de outros factores, como a existência de um programador/director artístico com autonomia para desempenhar as suas funções, uma equipa, autonomia financeira do projecto e como se promove o envolvimento dos diferentes públicos/parceiros nas actividades propostas pelo equipamento. No fundo, e não querendo simplificar, o que está em causa é a organização não se limitar a apresentar manifestações culturais, mas promover a acção e a disputa argumentativa, ou seja, aumentar a esfera pública no sentido intersubjectivo.

Pelo dito, podemos afirmar que a missão das organizações culturais é recuperar a experiência colectiva do espaço público, atendendo a que depois cada uma delas deve definir objectivos e estratégias de acordo com as especificidades da região que serve. O que verificámos é que poucos são os casos em que isso acontece: os Teatros Municipais da Guarda e Faro foram apontados como referências de excelência no território nacional; outros foram classificados como intermédios (Aveiro, Braga, Vila Real, Bragança, Portalegre, Santarém) e outros ainda como exemplos a evitar (Viana do Castelo e Castelo Branco). Inúmeros são os factores que contribuem para esta assimetria, mas o que nos interessa invocar agora é falta de dinamismo entre os diferentes nós da rede.

Ou melhor, a atribuição da designação de Rede é adequada à realidade encontrada naqueles doze equipamentos? Vejamos o que nos dizem as fontes bibliográficas: “a rede é um conjunto de nós interligados” (Castells, 1996: 606). No caso em análise, podemos desde já questionar a ideia de interligação. Na origem do processo de criação da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, em 1999, foi definido que dela faria parte o financiamento das obras de construção ou recuperação dos teatros, a programação cultural do primeiro ano de actividade e a programação em rede. Foi precisamente este último o elemento que faltou à consolidação da rede, a programação em rede não foi promovida. Dizemos faltou considerando que a sua existência teria contribuído para uma diversificação da oferta e não para uniformizar a programação, replicar práticas ou retirar a autonomia aos programadores.

Por definição, os sistemas em rede são estruturas que se sustentam com base em relações recíprocas e biunívocas entre os seus elementos e que saem enriquecidas pela diversidade das relações fundadas na comunicação e na troca.

“A organização em rede requer formas e instrumentos de regulação sistemática, no sentido de incidente sobre o conjunto dos elementos e das ligações, assente em princípios e regras gerais e concretizada por instâncias de alcance nacional” (Silva, 2004a: 249). A promoção da programação em rede implica a existência de uma estrutura permanente de ligação, a referida instância de alcance nacional (a título de exemplo refira-se a Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas, no caso da Rede de Leitura Pública, que assegura circuitos de divulgação e formação, através da itinerância de exposições, da circulação de autores e da génese e funcionamento das ‘comunidades de leitores’), que definiria critérios para que os teatros integrassem a rede e justificaria e enriqueceria a rede física com uma rede de circulação, em que o que circularia seria informação, formação/qualificação, divulgação, disponibilização de meios, facilitação de trocas, oportunidades e contextos de aprendizagem e contacto.

O Estado fixou requisitos e normas gerais que determinaram o apoio financeiro e técnico inicial sem definir quaisquer deveres no que se refere ao funcionamento dos equipamentos, “exigências tão simples como a de cada equipamento ter uma equipa técnica especializada em som e luz!” (Rodrigues, 2009: 70); as autarquias assumiram uma quota-parte dos custos do investimento inicial e têm assegurado o funcionamento dos equipamentos; e existe a expectativa de que a sociedade civil se vincule à implantação efectiva da rede, atendendo a que contribui para uma maior igualdade de oportunidades.

A rede, ao combinar parcerias, estaria a reunir recursos e energias provenientes do Estado, das autarquias e da sociedade civil tendo em vista a concepção e consolidação de um sistema equilibrado, de que ninguém é proprietário, mas de que todos são contribuintes e beneficiários. No entanto, esta plataforma de circulação de informação e de difusão de bens e eventos culturais que se propagariam ao longo das ramificações nunca se concretizou porque os doze equipamentos não funcionam em rede!

O que existe são redes informais, dependentes, em alguns casos, das afinidades entre os responsáveis pela programação e noutros da proximidade regional. “Ainda recentemente, motivados pela abertura de uma linha de apoio à ‘programação em rede’ no âmbito do QREN, nasceram algumas redes, algumas delas baseadas em genuínas vontades de programar em conjunto. Outras, constituídas para aproveitar o dinheiro



disponibilizado e garantir espectáculos oferecidos em forma de ‘pacote’” (Rodrigues, 2009: 80).

Se os doze equipamentos funcionassem em rede teríamos encontrado exemplos de acções conjuntas a nível nacional, espectáculos e exposições postos a circular pelos diferentes nós da rede, a realização de co-produções, promoção de acções de formação para programadores e directores artísticos e estudos sobre públicos, bem como actividades conjuntas de carácter pedagógico e de animação. “A Rede desencadearia formas de entendimento no que se refere à programação, mas recusando sempre a ideia de ‘pacote pronto a consumir’” (Rodrigues, 2009: 81).

Desde o XIII Governo Constitucional (1995-1999) de António Guterres que todos os programas do executivo referem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros. A política cultural para o período 2005-2009 reafirmava que “as redes de equipamentos e actividades culturais são o melhor factor de consolidação e descentralização da vida cultural e de sensibilização e formação de públicos”. Em termos prioritários, o governo estabelecia a conclusão das redes já iniciadas, nomeadamente a rede em estudo.

No dia 13 de Novembro de 2006 foi publicado, em Diário da República, o Decreto-Lei nº 225/2006 que criou um novo quadro normativo para regular os apoios no âmbito do então Instituto das Artes, que supostamente respondia à necessidade de consolidação, dinamização e desenvolvimento sustentado das actividades artísticas. “Tendo-se avançado substancialmente na recuperação, no alargamento e na renovação da rede nacional de cine-teatros, para o que decisivamente contribuiu o Programa lançado em 1998 pelo XIII Governo Constitucional, impõe-se criar condições para o seu funcionamento efectivo ao serviço da descentralização cultural, apoiando uma programação regular de qualidade, que inclua iniciativas educativas e favoreça também a fixação ou as residências de artistas ou entidades artísticas no interior. Para esse fim são criados dois novos instrumentos: acordos tripartidos entre Ministério da Cultura, autarquia e entidade de criação e protocolos entre Ministério da Cultura e autarquias para apoio à programação. No mesmo sentido, é ainda desenvolvido, como oficina virtual gerida pelo Instituto das Artes, o Programa Território-Artes, que disponibiliza em tempo real toda a informação relevante, tanto do lado da criação, como do lado das infra-estruturas de programação, permitindo o ajuste contratualizado por essa via do tipo de actividade, dos locais, do calendário e das condições técnicas e financeiras da sua

realização” (Decreto-Lei nº 225/2006). Desta medida resultou efectivamente a criação do Programa Território Artes; os acordos tripartidos nunca chegaram a acontecer, na medida em que pretendiam impor uma prática, mais do que promovê-la: “tal como outras áreas subsidiadas publicamente, a política cultural tem de ser legitimada e sancionada (através da razão e do discurso) pelo reconhecimento social e normativo. Se assim não for, a legislação cultural e outras áreas reguladas publicamente não vão sobreviver” (Duelund, 2002: 16).

O programa do XVIII Governo Constitucional (2009-2013) de José Sócrates compromete-se a promover “a articulação com as autarquias locais e os agentes culturais para a produção e programação cultural, visando a cobertura integrada, e em rede, de todo o território nacional e o acesso equitativo à cultura” ([www.portugal.gov.pt](http://www.portugal.gov.pt)).

O que encontrámos são equipamentos que alteraram a paisagem das capitais de distrito, mas que não funcionam em rede, entendida como colaboração, definição de projectos comuns, co-produções e bilhética em comum. “Esta é a realidade chocante: não há em Portugal uma linha de apoio à programação dos Teatros incluídos na tal ‘Rede’” (Rodrigues, 2009: 77).

O estudo de caso mostra que a maior parte dos equipamentos se encontra numa difícil situação económica; era suposto, ao usufruir da dinâmica do trabalho em rede, assegurar o financiamento da sua actividade. Como essa dinâmica em rede não existe, as autarquias têm vindo a manifestar cada vez mais dificuldades em assegurar o financiamento da programação juntamente com as despesas inerentes à gestão do equipamento.

Esta situação tem vindo a ser discutida em fóruns promovidos pelos próprios programadores culturais (ao longo de 2009, foram realizados três encontros, o primeiro em Março, em Lisboa, o segundo em Setembro, em Santarém e o último em Novembro, em Alcanena). Estes encontros têm sido realizados na tentativa de pôr em comum as diferentes experiências e assim incentivar a dinâmica entre os equipamentos e os agentes culturais, o que parece colocar a consolidação da rede ao nível dos movimentos,

das ‘contra-instituições’, como Habermas as designa, que contribuem para a autonomização do Mundo da Vida em relação ao sistema<sup>173</sup>.

A solução apontada passa pelo financiamento central e não estritamente local; ambos, poderes central e local, assumiriam as suas responsabilidades de forma solidária. “Do Ministério da Cultura espera-se que apoie o serviço público que os Teatros têm realizado. Das autarquias espera-se que contribuam (nalguns casos, que continuem a contribuir) para a melhoria e consolidação de políticas culturais que percebam que os Teatros são centros culturais indispensáveis ao desenvolvimento. Do Ministério da Cultura e das autarquias esperamos que se entendam e que assumam as suas responsabilidades numa efectiva e qualificada descentralização cultural” (Rodrigues, 2009: 110).

Proposta sobre a qual o Ministério da Cultura responde remetendo para a aplicação da política comunitária de coesão económica e social em Portugal, o QREN, que incentiva a programação cultural em rede a nível nacional. As candidaturas ao QREN marcam o início do trabalho em rede, dez anos volvidos sobre a proposta de criação da rede do então Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, apesar de não estar especificamente direccionado para nenhuma rede em particular.

Rui Araújo do Teatro Municipal de Vila Real, em entrevista realizada no dia 27 de Fevereiro de 2009, referia que “a rede nacional não sei se existe, desde logo, porque não há financiamento – uma rede que não é financiada pelo Estado não existe. Existem redes informais que por vezes se cruzam e se tocam, por proximidade regional, redes por afectividade dos programadores, por entendimento comum de determinados projectos”. Podemos questionar esta afirmação e sustentar, tal como o conjunto dos

---

<sup>173</sup> O Bloco de Esquerda (partido com assento parlamentar) promoveu, em 2010, o 1º Roteiro Nacional sobre Política Cultural. Entre Janeiro e Março foram realizadas sessões, primeiro no Porto e depois em Aveiro, Viana do Castelo, Guimarães, Coimbra, Vila Real, Évora, Faro, Bragança, Covilhã, Guarda, Entroncamento, Santarém, Leiria, Caldas da Rainha, Portalegre, Beja, Viseu, Setúbal e finalmente em Lisboa com o objectivo a partir dos contributos de criadores, programadores, públicos e autarcas espalhados pelo país produzir iniciativas legislativas que respondam aos problemas e à diversidade de situações encontradas no terreno. Na sessão de encerramento, em Lisboa, no dia 27 de Abril, foi precisamente apresentado o Anteprojecto para a Criação da Rede de Teatros e Cineteatros que pretende regulamentar o investimento financeiro de forma a que os equipamentos consigam assegurar o serviço público para que foram criados, ou seja, afirmar “uma rede que fortalece os teatros municipais, prevendo co-financiamento do Ministério da Cultura e estabelecendo regras e práticas que garantem condições de serviço público no acesso à cultura das populações que servem” (Anteprojecto de Lei para a Criação da Rede de Teatros e Cine-Teatros Portugueses, disponível em [beparlamento.esquerda.net/index.php](http://beparlamento.esquerda.net/index.php)). É de salientar que esta proposta enforma os propósitos manifestados pelos programadores e reflecte a articulação entre os campos cultural e político.

programadores propõe, que a rede não tem de ser exclusivamente financiada pelo Estado, o que não quer dizer que não possa dele receber financiamentos.

O campo cultural, tendo estabelecido os seus próprios critérios de melhor argumento, tem de usufruir de autonomia suficiente, mesmo quando financiado pelo Estado, em relação aos outros campos (como o económico e o político) para permitir que esses critérios constituam a linha de força da criação, distribuição e consumo culturais. Se o financiamento por parte do Estado determinar, só por si, a existência da rede então parece comprometido o grau de autonomia dos diversos nós. Uma intervenção tão esmagadora por parte do Estado iria com certeza hierarquizar o modelo de funcionamento da rede e colocar as organizações na dependência do sistema. Seria então mais desejável uma rede ‘não oficial’ (ainda que impulsionada pelo financiamento do Estado), mais dependente da sociedade civil e em que seria mais difícil um certo tipo de colonização.

No entanto, outra questão se coloca: a sociedade civil tem ou não capacidade de impulsionar essa dinâmica cultural fortemente enraizada no Mundo da Vida? A resposta que obtivemos de alguns dos responsáveis pela programação dos doze equipamentos foi que se o Estado assegurasse com financiamento a verba para a programação, a autarquia assegurava as despesas de manutenção do equipamento e com o pessoal e assim estariam garantidas as condições para uma actividade efectiva e eficaz. No entanto, como a análise da actividade destes equipamentos revelou a verba disponível para programar é um factor a ter em conta, mas não é absolutamente determinante da fertilidade do projecto definido e do tipo de serviço público. Ficou claro que quanto maior fosse o envolvimento dos agentes locais, maior seria a fertilidade do projecto, entendido esse envolvimento como o cenário de uma interacção orientada pela coordenação dos planos de acção das partes envolvidas, pela cooperação e não simplesmente, por exemplo, pela cedência de espaços.

Como se sabe, a rede derivou de um esforço vindo ‘de fora’ para dar vitalidade ao campo cultural, mais do que mediante a acção directa dos agentes envolvidos no terreno, no entanto, a sobrevivência dos equipamentos entretanto gerados depende e está a ser problematizada pelos próprios agentes do campo cultural, numa tentativa de reafirmar o padrão próprio das interdependências entre eles para finalmente organizar os equipamentos em rede e usufruir do ambiente de cooperação que constitui.

O processo de evolução social, tal como é entendido pela teoria dos campos sociais, ocorre quando se dá o acréscimo ou o aperfeiçoamento das capacidades adaptativas. A evolução consiste “num processo lento e prolongado de (pequenas) mudanças, geradas nos (e pelos) campos sociais (dispositivos de sociabilidade que promovem transformações sistemáticas e profundas a todos os níveis sociais)” (Esteves, 1998a: 133-4). As colectividades que constituem o campo cultural, envolvidas em acções comunicacionais, assegurariam a sua organização para conseguir configurar “uma organização horizontal, cobrindo com uma cerzidura de relações um dado meio” (Silva, 2004a: 250).

O processo em curso deseja-se um processo de evolução social em que as ‘zonas livres’ seriam restituídas ao mecanismo coordenador da acção que é o acordo baseado no entendimento!



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- . **AAVV** (2008) – *De Volta aos Teatros, O Contributo Mecenático da Tabaqueira*, Porto, Livraria Civilização Editora.
- . **AAVV** (2007) - *Teatro de Vila Real 2007, Visão dos Residentes na Região*, Vila Real, Teatro de Vila Real.
- . **AAVV** (2004) – *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- . **AAVV** – *Criar Cultura*, Newsletter do Programa Operacional da Cultura, nº 4 a 10, Dez. 2003 a Outubro de 2007.
- . **AAVV** (2003) – *Cidade/Artes/Cultura*, Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, Coimbra, Centro de Estudos Sociais.
- . **AAVV** (1999) – *Cadernos de Filosofia*, IFL, nº5, Lisboa, Edições Colibri.
- . **AAVV** (1994) - *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, *Actas do Encontro de Vila do Conde*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia.
- . **AAVV** (1990) – *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século*, Lisboa, Editorial Fragmentos.
- . **ADORNO**, Theodor/**HORKHEIMER**/Max (1944) – *Dialéctica do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos* (or. *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*), Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- . **ADORNO**, Theodor W. (1970) – *Teoria Estética* (or. *Asthetische Theorie*), Lisboa, Edições 70, 1993.
- (1987) – “A Indústria Cultural” in COHN, Gabriel (org.) – *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo, T. A. Queiroz Editor, pp. 285-295.
- . **ALEXANDER**, Jeffrey C. (2003) – *The Meanings of Social Life, A Cultural Sociology*, Oxford, Oxford University Press.
- . **ALVES**, José Augusto dos Santos (2005) – *O Poder da Comunicação*, Lisboa, Casa das Letras.

. **ASSASSI**, Isabelle (2007) – “The Programming Strategies and Relationships of Theatres: An Analysis Based on the French Experience” in *International Journal of Arts Management*, volume 9, number 3, pp. 50-64.

. **AUSTIN**, J. L. (1962) – *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

. **BALIBREA**, Mari Paz (2003) – “Memória e Espaço Público na Barcelona Pós-Industrial” in *Cidade/Artes/Cultura*, Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, Coimbra, Centro de Estudos Sociais, pp. 31-54.

. **BARBOSA**, Carla Soares (1994) – “29 de Abril de 1885: Que Expectativas na Inauguração do ‘Teatro Novo’?” in *Cadernos Vianenses*, 17, Viana do Castelo, pp. 21-26.

. **BARRIGA**, Sara/**SILVA**, Susana Gomes da (coord.) (2007) – *Serviços Educativos na Cultura*, Porto, Sete Pés.

. **BAUDRILLARD**, Jean (1970) – *A Sociedade de Consumo* (or. *La Société de Consommation*), Lisboa, Edições 70, 1981.

. **BECKER**, Howard S. (1995) – “A New Art Form: Hypertext Fiction” in SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 67-81.

(1982) – *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

(1974) – “Arte como Acção Colectiva” in *Uma Teoria da Acção Colectiva*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1997, pp. 205-225.

. **BERGER**, Peter/**LUCKMANN**, Thomas (1966) – *A Construção Social da Realidade, Um Livro sobre a Sociologia do Conhecimento* (or. *The Social Construction of Reality*), Lisboa, Dinalivro, 2004.

. **BERNSTEIN**, Richard (1985) – “Introducción” in GIDDENS, Anthony (et all) – *Habermas y la Modernidad* (or. *Habermas and Modernity*), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 13-61.



. **BIANCHINI**, Franco (1999) – “Cultural Planning for Urban Sustainability” in NYSTRÖM, L. (ed.) – *City and Culture, Cultural Processes and Urban Sustainability*, Karlskrona, Swedish Urban Environment Council, pp 1-16.

. **BIANCHINI**, Franco/ **PARKINSON**, Michael (eds.) (1993) – *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, New York, Manchester University Press.

. **BJÖRKEGREN**, Dag (1996) – *The Culture Business: Management Strategies for the Arts Related Business*, London, Routledge.

. **BOBBIO**, Norberto (1989) – “Público/Privado” in *Enciclopédia Einaudi*, n° 14, *Estado-Guerra*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 176-190.

. **BOTAN**, Carl/**SOTO**, Francisco (1998) – “A Semiotic Approach to the Internal Functioning of Publics: Implications for Strategic Communication and Public Relations” in *Public Relations Review*, 24 (1), pp. 21-44.

. **BOURDIEU**, Pierre (1992) – *As Regras da Arte, Génese e Estrutura do Campo Literário* (or. *Les Règles de L’Art, Genèse et Structure du Champ Littéraire*), Lisboa, Editorial Presença, 1996.

(1989) – *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.

(1984) – *Questões de Sociologia* (or. *Questions de Sociologie*), Lisboa, Fim de Século, 2003.

(1979) – *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (or. *La Distinction: Critique Sociale du Judgement*), London, Routledge, 2006.

(1977) – *Reproduction: in Culture, Education, Society*, Beverly Hills, Sage.

(1965) – *Un Arte Medio, Ensaio sobre los Usos Sociales de la Fotografia*, (or. *Un Art Moyen. Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie*), Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

. **BOURDIEU**, Pierre/**HAACKE**, Hans (1994) – *Free Exchange* (or. *Libre-Échange*), London, Polity Press, 2005.

. **BOURDIEU**, Pierre/**WACQUANT**, Loïc J. D. (1992) – “La Logique des Champs” in *Réponses: Pour une Anthropologie Réflexive*, Paris, Seuil, pp. 71-89.

. **BOVONE**, Laura (1997) – “Os Novos Intermediários Culturais, Considerações sobre a Cultura Pós-moderna” in FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta, 2001, pp. 105-120.

. **BRADFORD**, Gigi/**GARY**, Michael/**WALLACH**, Glenn (eds.) (2000) – *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*, New York, The New Press.

. **CALHOUN**, Craig (ed.) (1992) – *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, The MIT Press.

. **CARLEHEDEN**, Mikael/**GABRIËLS**, René (1996) – “An Interview with Jürgen Habermas” in *Theory, Culture & Society*, vol. 13 (3), London, Sage, pp. 1-17.

. **CARRILHO**, Manuel Maria (2001) – *A Cultura no Coração da Política*, Lisboa, Ed. Notícias.

(1999) – *Hipóteses de Cultura*, Lisboa, Ed. Presença.

(1994) – *Jogos de Racionalidade*, Porto, Ed. Asa.

. **CARVALHO**, Mário Vieira de (1999) – *Razão e Sentimento na Comunicação Musical, Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Antropos.

. **CASTELLS**, Manuel (1996) – *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, Volume I, A Sociedade em Rede* (or. *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I: The Rise of the Network Society*), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

. **CERTEAU**, Michel de (1984) - *The Practice of Everyday Life* (or. *Arts de Faire*, vol. I de *L’Invention du Quotidien*), Berkeley, University of California Press, 1997.

. **COHN**, Gabriel (org.) (1987) – *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo, T. A. Queiroz Editor.

. **CONDE**, Idalina (1998) – “Contextos, Culturas, Identidades” in VIEGAS, José Manuel Leite/COSTA, António Firmino da (orgs.) – *Portugal: que Modernidade?*, Oeiras, Celta, pp. 79-118.

(1997) – “Cenários de Práticas Culturais em Portugal (1979-1995)” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 23, Lisboa, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, pp. 117-188.

(coord.) (1992) – *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian.

. **COOKE**, Maeve (2006) – *Re-Presenting the Good Society*, Cambridge, The MIT Press.

. **CORREIA**, João Carlos (2004) – *Comunicação e Cidadania, Os Media e a Fragmentação do Espaço Público nas Sociedades Pluralistas*, Lisboa, Livros Horizonte.

(1998) – *Jornalismo e Espaço Público*, Covilhã, Universidade da Beira Interior.

. **COSTA**, Alexandre (2004) – “Teatros Sem Rede” in *Jornal Expresso*, 7 de Fevereiro, pp. 16-21.

. **COSTA**, Isabel Alves (2008) – *Rivoli, 1989-2006*, Porto, Ed. Afrontamento.

(2003) – “A Vocação Formadora e Experimental de um Teatro Municipal” in DOMINGUES, Álvaro/SILVA, Isabel/LOPES, João Teixeira/SEMEDO, Alice (orgs.) – *A Cultura em Acção, Impactos Sociais e Território*, Porto, Ed. Afrontamento, pp. 97-104.

. **CRANE**, Diana (2002) – “Cultural Globalization from the Perspective of the Sociology of Culture”, Paper presented at the Symposium *Statistics in the Wake of Challenges Posed by Cultural Diversity in a Globalization Context*, Montreal, UNESCO Institute of Statistics.

(ed.) (1994) – *The Sociology of Culture*, Oxford, Blackwell Publishers.

(1992) – *The Production of Culture, Media and the Urban Arts*, Newbury Park, Sage Publications.

. **CROSSLEY**, Nick (2003) – “From Reproduction to Transformation, Social Movement Fields and the Radical Habitus” in *Theory, Culture & Society*, vol. 20 (6), London, Sage, pp. 43-68.

. **CROSSLEY**, Nick/**ROBERTS**, John Michael (eds.) (2004) – *After Habermas – New Perspectives on the Public Sphere*, Oxford, Blackwell Publishers.

- . **CUCHE**, Denys (1996) – *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais* (or. *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales*), Lisboa, Fim de Século, 1999.
- . **DAHLGREN**, Peter/**SPARKS**, Colin (ed.) (1991) – *Communication and Citizenship: Journalism and the Public Sphere*, London, Routledge.
- . **DEPUTTER**, Mark (2009) – “O que é um Teatro Municipal?” in *Le Monde Diplomatique*, Ed. Portuguesa de Outubro, nº 36, p. 24.
- . **DEWEY**, John (1927) - *The Public and its Problems*, Athens, Swallow Press, 1991.
- . **DIÁRIO DA REPÚBLICA** (2006) - *Decreto-Lei nº 225*, nº 218, pp. 7827-7834.
- . **DIMAGGIO**, Paul (1987) – “Classification in Art” in *American Sociological Review*, Vol. 52, August, pp. 440-455.
- . **DIONÍSIO**, Eduarda (1994) – “As Práticas Culturais” in REIS, António (coord.) – *Portugal 20 Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 443-516.
- . **DOMINGUES**, Álvaro/**SILVA**, Isabel/**LOPES**, João Teixeira/**SEMEDO**, Alice (orgs.) (2003) – *A Cultura em Acção, Impactos Sociais e Território*, Porto, Ed. Afrontamento.
- . **DONNAT**, Olivier (1994) - *Les Français Face à la Culture*, Paris, Éditions La Découverte.
- . **DUBOIS**, Vincent (1999) – *La Politique Culturelle, Genèse d’une Catégorie d’Intervention Publique*, Paris, Belin.
- . **DUELUND**, Peter (2002) – *On the Public Sphere as a Cultural Political Idea, The Nordic Cultural Model as an Example*, Copenhagen, Nordic Cultural Institute.
- . **DURKHEIM**, Emile (1938) – *A Divisão do Trabalho Social* (or. *De la Division du Travail Social*), Lisboa, Presença, 1989.
- . **EIRÓ-GOMES**, Mafalda/**DUARTE**, João (2005) – “Que Públicos para as Relações Públicas?” in *Actas do III SopCom, VI LusoCom e II Ibérico*, vol II, pp. 453-461.

(2004) – *New Technologies, New Publics?*, Proceedings of the 11<sup>th</sup> International Public Relations Research Symposium, Bled.

. **ELIASOPH**, Nina/**LICHTERMAN**, Paul (2003) – “Culture in Interaction” in *American Journal of Sociology*, 108 (4), pp. 735-794.

. **ELIOT**, T. S. (1948) – *Notas para uma Definição de Cultura* (or. *Notes Towards the Definition of Culture*), Lisboa, Edições Século XXI, 1996.

. **ESQUENAZI**, Jean-Pierre (2003) – *Sociologia dos Públicos* (or. *Sociologie des Publics*), Porto, Porto Editora, 2006.

. **ESTEVES**, João Pissarra (2005) – *O Espaço Público e os Media, Sobre a Comunicação entre Normatividade e Facticidade*, Lisboa, Ed. Colibri.

(2003) – *Espaço Público e Democracia, Comunicação, Processos de Sentido e Identidades Sociais*, Lisboa, Ed. Colibri.

(2002) – “Os Media e a Questão da Identidade. Sobre as Leituras Pós-Modernas do Fim do Sujeito” in MIRANDA, José A. Bragança de/SILVEIRA, Joel Frederico da (orgs.) – *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*, Lisboa, Vega, pp. 551-560.

(1999) – “Os Media e a Questão da Identidade” in [bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.html](http://bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.html).

(1998a) – *A Ética da Comunicação e os Media Modernos, Legitimidade e Poder nas Sociedades Complexas*, 2<sup>a</sup> ed, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

(1998b) – “Cultura e Industrialização/Racionalidade e Instrumentalismo” in [bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-ind-cultural.html](http://bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-ind-cultural.html).

(1997) – “Opinião Pública e Democracia na Sociedade de Informação” in [bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-opiniao-publica.html](http://bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-opiniao-publica.html).

(1995) – “Novos Desafios para uma Teoria Crítica da Sociedade, A Questão Política da Comunicação Moderna” in *Revista de Comunicação e Linguagens, Comunicação e Política*, nº 21-22, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 89-103.

(1993) – “Poder, Código e Comunicação” in *Revista de Comunicação e Linguagens, O Não-Verbal em Questão*, nº17/18, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 31-44.

(1992) – “Liberdade, Comunicação e Moral Universal” in *Revista de Comunicação e Linguagens, Ética e Comunicação*, nº 15/16, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 27-42.

(1989) – *Ética e Política à Luz do Paradigma Comunicacional, Acerca da Teoria Social de Jürgen Habermas*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (policopiado – dissertação de mestrado).

(1988) – “A Pretensão à Universalidade e as Problemáticas do Consenso e Compromisso” in *Revista de Comunicação e Linguagens, Moderno, Pós-Moderno*, nº 6/7, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 85-99.

. **ETZIONI**, Amitai (1964) – *Organizações Modernas* (or. *Modern Organizations*), S. Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1989.

. **FEATHERSTONE**, Mike (1997) – “Culturas Globais e Culturas Locais” in FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta, 2001, pp. 83-103.

. **FERRY**, Jean-Marc (1987) – *Habermas, L'Éthique de la Communication*, Paris, PUF.

. **FORESTER**, John (ed.) (1985) – *Critical Theory and Public Life*, Cambridge, The Mit Press, 1988.

. **FORTUNA**, Carlos/**SILVA**, Augusto Santos (orgs.) (2002) – *Projecto e Circunstância: Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.

. **FORTUNA**, Carlos (1999) – *Identidades, Percursos, Paisagens Urbanas*, Oeiras, Celta.

(1997) – *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras, Celta, 2001.

. **FRANÇA**, José-Augusto (1972) – *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX, 1910-2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

. **GADAMER**, Hans-Georg (1960) – *Verdade e Método* (or. *Wahrheit und Methode*), Vozes.

. **GIDDENS**, Anthony (1999a) – *O Mundo na Era da Globalização* (or. *Runaway World*), Lisboa, Ed. Presença, 2000.

(1999b) – *Para uma Terceira Via* (or. *The Third Way, The Renewal of Social Democracy*), Lisboa, Ed. Presença, 1998.

(1991) - *Modernidade e Identidade Pessoal* (or. *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*), Oeiras, Celta, 1994.

(1992) – *As Consequências da Modernidade* (or. *The Consequences of Modernity*), Oeiras, Celta, 1995.

(et all) (1985) – *Habermas y la Modernidad* (or. *Habermas and Modernity*), Madrid, Cátedra, 2001.

. **GOFFMAN**, Erving (1959) – *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (or. *The Presentation of Self in Everyday Life*), Lisboa, Relógio D'Água, 1993.

. **GRAHAME**, Peter (1985) – “Criticalness, Pragmatics, and Everyday Life: Consumer Literacy as Critical Practice” in FORESTER, John (ed.) – *Critical Theory and Public Life*, Cambridge, The Mit Press, 1988, pp. 147-174.

. **GRUNIG**, James/**REPPER**, Fred (1992) – “Strategic Management, Publics, and Issues” in GRUNIG, James (ed.) – *Excellence in Public Relations and Communication Management*, London, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 117-157.

. **GUY**, Jean-Michel (1992) – “Publics de la Danse et Perception Esthetique” in CONDE, Idalina (coord.) – *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 87-95.

. **HABERMAS**, Jürgen (2004) – “Public Space and Political Public Sphere – the Biographical Roots of Two Motifs in my Thought”, Commemorative Lecture, Kyoto.

(2001a) – *Acción Comunicativa y Razón Sin Transcendencia* (or. *Kommunikatives Handeln und Detranszendentalisierte Vernunft*), Barcelona, Paidós, 2002.

(2001b) – *Tiempo de Transiciones* (or. *Zeit der Übergänge, Kleine Politische Schriften IX*), Madrid, Trotta, 2004.

(1996) – *Racionalidade e Comunicação* (or. *On the Pragmatics of Communication*), Lisboa, Edições 70, 2002.

(1995) – *Más allá del Estado Nacional* (or. *Die Normalität einer Berliner Republik, Kleine Politische Schriften VIII*), México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

(1992) – *Facticidad y Validez* (or. *Faktizität und Geltung*), Madrid, Trotta, 2005.

(1985) – *O Discurso Filosófico da Modernidade* (or. *Der Philosophische Diskurs der Moderne*), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998.

(1982a) – *La Lógica de las Ciencias Sociales* (or. *Zur Logik der Sozialwissenschaften*), Madrid, Ed. Tecnos, 1996.

(1982b) – “The Entwinement of Myth and Enlightenment: Re-reading Dialectic of Enlightenment” in *New German Critique*, 26, pp. 13-30.

(1981a) – *Teoría de la Acción Comunicativa*, (or. *Theorie des Kommunikativen Handelns*), 2 vols., Madrid, Taurus, 2003.

(1981b) – “Modernity versus Postmodernity” in *New German Critique*, 22, Winter, pp. 3-14.

(1979) – “Consciousness-Raising or Redemptive Criticism – The Contemporaneity of Walter Benjamin” in *New German Critique*, 17, Spring, pp. 30-59.

(1973) – *Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío* (or. *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*), Madrid, Cátedra, 1999.

(1964) – “The Public Sphere: An Encyclopedia Article” in *New German Critique*, 3 (Fall), pp. 49-55.

(1962) – *Mudança Estrutural da Esfera Pública* (or. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*), Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

. **HALLAHAN**, Kirk (2000) – “Inactive Publics: The Forgotten Publics in Public Relations” in *Public Relations Review*, 26 (4), pp. 499-515.

. **HALLIN**, Daniel (1985) – “The American News Media: A Critical Theory Perspective” in FORESTER, John (ed.) – *Critical Theory and Public Life*, Cambridge, The Mit Press, 1988, pp. 121-146.



. **HANSFORD**, Mai/**SMALLEY**, Danielle (2004) – *Engaging a Community: Storytelling to Communicate with Publics*, Proceedings of the 11 th International Public Relations Research Symposium, Bled.

. **HOHENDAHL**, Peter (1992) – “The Public Sphere: Models and Boundaries” in CALHOUN, Craig (ed.) – *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, The MIT Press, pp. 99-108.

(1979) – “Critical Theory, Public Sphere and Culture: Habermas and his Critics” in *New German Critique*, 16, pp. 89-118.

. **HOLDEN**, John (2004) – *Capturing Cultural Value, How Culture Has Become a Tool of Government Policy*, Demos, London.

. **HONNETH**, Axel (1986) – “The Fragmented World of Symbolic Forms: Reflections on Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture” in *Theory, Culture & Society*, vol. 3 (3), London, Sage, pp. 55-66.

. **HONNETH**, Axel/**KOCYBA**, Hermann/**SCHWIBS**, Bernd (1986) – “The Struggle for Symbolic Order, An Interview with Pierre Bordieu” in *Theory, Culture & Society*, vol. 3 (3), London, Sage, pp. 35-51.

. **INE** (2008) - *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 2007*, Lisboa, Portugal.

. **JAUSS**, Hans Robert (1982) – *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

. **KANT**, Immanuel (1784) – “An Answer to the Question: ‘What is Enlightenment?’” in CAHOONE, Lawrence (ed.) (1996) - *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 51-57.

. **KARLBERG**, M. (1996) – “Remembering the Public in Public Relations Research: From Theoretical to Operational Symmetry” in *Journal of Public Relations Research*, 8 (4), pp. 263-278.

. **KELLNER**, Douglas (1995) – *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, London, Routledge.

(1993) – “Critical Theory Today: Revisiting the Classics” in *Theory, Culture & Society*, 10, London, Sage, pp. 43-60.

. **KERCKHOVE**, Derrick de (1995) – *A Pele da Cultura – Uma Investigação sobre a Nova Realidade Electrónica* (or. *The Skin of Culture – Investigating the New Electronic Reality*), Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1997.

. **LAPASSADE**, Georges (1974) – *Grupos, Organizações e Instituições* (or. *Groupes, Organisations et Institutions*), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1989.

. **LEACH**, Edmund (1985) – “Cultura/Culturas” in *Enciclopédia Einaudi*, nº 5, *Anthropos-Homem*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 102-135.

. **LE BON**, Gustave (1895) – *Psicologia das Multidões* (or. *La Psychologie des Foules*), Mem-Martins, Europa América, s.d..

. **LEWIS**, Justin/**MILLER**, Toby (2002) – *Critical Cultural Policy Studies*, Oxford, Blackwell Publishers.

(1990) – *Art, Culture and Enterprise: The Politics of the Cultural Industries*, London, Routledge.

. **LITTLEJOHN**, Stephen (1978) - *Fundamentos Teóricos da Comunicação Humana* (*Theories of Human Communication*), Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1988.

. **LIVINGSTONE**, Sonia (ed.) (2005) – *Audiences and Publics: When Cultural Engagement Matters for the Public Sphere, Changing Media, Changing Europe*, Vol. 2, Bristol, Intellect Books.

. **LOPES**, João Teixeira (2003) – *Escola, Território e Políticas Culturais*, Porto, Campo das Letras.

(2000) – *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento.

(1999) – “A ‘Boa Maneira’ de Ser Público” in [bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.html](http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.html).

(1998a) – “Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural” in [bocc.ubi.pt/pag/lopes-joao-teixeira-recepcao-cultural.html](http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-joao-teixeira-recepcao-cultural.html).

(1998b) – “Sociabilidade e Consumos Culturais: Contributos para uma Sociologia da Fruição Cultural” in *Separata da Revista da Faculdade de Letras Sociologia*, I Série, Vol. VIII, Porto, pp. 179-188.

. **LOURENÇO**, Eduardo (1996) – *Cultura e Política na Época Marcelista, Entrevista de Mário Mesquita*, Lisboa, Edições Cosmos.

(1995) – “A Cultura na Era da Mundialização” in SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 19-25.

. **LUHMANN**, Niklas (1981) – *A Improbabilidade da Comunicação* (or. *La Improbabilidad de la Comunicación*), Lisboa, Vega, 1992.

(1975) – *Poder* (or. *Macht*), Barcelona, Anthropos, 1995.

. **LUKÁCS**, Georg (1923) – *History and Class Consciousness* (or. *Geschichte und Klassenbewusstsein*), London, Merlin, 1971.

. **LUKE**, Timothy W./**WHITE**, Stephen K. (1985) – “Critical Theory, the Informational Revolution, and an Ecological Path to Modernity” in FORESTER, John (ed.) – *Critical Theory and Public Life*, Cambridge, The Mit Press, 1988, pp. 22-53.

. **MADEIRA**, Cláudia (2002) – *Novos Notáveis, Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta.

. **MARCUSE**, Herbert (1964) – *El Hombre Unidimensional* (or. *The One-dimensional Man*), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968.

. **MARTINELL**, Alfons (2003) – “Políticas Culturales en Diálogo” in AAVV – *Cooperación Cultural Euroamericana*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), pp. 155-161.

(2002) – “Nuevas Competencias en la Formación de Gestores Culturales ante el Reto de la Internacionalización” in *Pensar IberoAmérica, Revista de Cultura*, nº 2, OEI.

. **McCARTHY**, Thomas (1985) – “Reflexiones sobre la Racionalización en *La Teoría de la Acción Comunicativa*” in GIDDENS, Anthony (et all) – *Habermas y la Modernidad* (or. *Habermas and Modernity*), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 277-304.

. **McGUIGAN**, Jim (2005) – “Neo-Liberalism, Culture and Policy” in *International Journal of Cultural Policy*, vol. 11, nº 3, pp. 229-241.

(2004a) – *Rethinking Cultural Policy*, Maidenhead, Open University Press.

(2004b) – *The Cultural Public Sphere*, Inaugural Lecture delivered at Loughborough University (publicada European Journal of Cultural Studies, 2005; 8; 427-443).

(1999) – *Modernity and Postmodern Culture*, London, Open University Press, 2006.

(1996) – *Culture and the Public Sphere*, New York, Routledge.

. **MEAD**, George Herbert (1934) – *Espírito, Persona y Sociedad, Desde el Punto de Vista del Conductismo Social* (or. *Mind, Self and Society, From the Standpoint of a Social Behaviorist*), Barcelona, Paidós, 1999.

. **MELO**, Alexandre (1997) – “Política Cultural: Acção ou Omissão” in *OBS*, nº 2, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 8-10.

(1995) – “Arte e Mercadoria” in SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) – *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 83-90.

(org.) (1994) – *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.

. **MELO**, Daniel (2004) – *A Leitura Pública no Portugal Contemporâneo, 1926-1987*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

. **MELUCCI**, Alberto (1996) – *Challenging Codes, Collective Action in the Information Age*, Cambridge, University Press.

. **MERCER**, Colin (2002) – “‘Little Supplements of Life’: Urban Governance and Quality of Life” in *Canadian Journal of Communication*, vol. 27, pp. 315-330.

. **MERQUIOR**, José Guilherme (1987) – “Jürgen Habermas e o Santo Graal do Diálogo” in *Risco*, nº 6, Lisboa, Ed. Fragmentos, pp. 5-19.

. **MILLS**, C. W. (1959) - *The Power Elite*, Oxford, Oxford University Press.

. **MIRANDA**, José Bragança de (1997) – *Política e Modernidade, Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*, Lisboa, Ed. Colibri.

. **MISGELG**, Dieter (1985) – “Education and Cultural Invasion: Critical Social Theory, Education as Instruction, and the ‘Pedagogy of the Oppressed’” in FORESTER,

John (ed.) – *Critical Theory and Public Life*, Cambridge, The Mit Press, 1988, pp. 77-118.

. **MOFFITT**, Mary Anne (1994) – “Collapsing and Integrating Concepts of ‘Public’ and ‘Image’ into a New Theory” in *Public Relations Review*, 20 (2), pp. 159-170.

. **MONTEIRO**, Paulo Filipe (1996) – *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta.

(1992) – “Públicos das Artes ou Artes Públicas?” in CONDE, Idalina (coord.) – *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 71-85.

(1991) – “Os Usos das Artes na Era da Diferenciação Social: Críticas e Alternativas a Pierre Bourdieu” in *Revista de Comunicação e Linguagens, A Experiência Estética*, nº 12/3, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 117-141.

. **MÖNTMANN**, Nina (ed.) (2006) – *Art and Its Institutions, Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London, Black Dog Publishing.

. **MORGADO**, Isabel S. (2002) – “Apontamentos sobre a Teoria de Acção Comunicacional” in MIRANDA, José A. Bragança de/SILVEIRA, Joel Frederico da (orgs.) – *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*, Lisboa, Vega, pp. 1294-1299.

. **MÜNCH**, Richard/**SMELSER**, Neil J. (1992) – *Theory of Culture*, Berkeley, University of California Press.

. **NADAIS**, Inês (2008) – “Programar no Interior é uma Luta. E a Luta Continua” in *Jornal Público, Suplemento Ípsilon* de 3 de Outubro, p. 4-10.

. **NEGT**, Oskar/**KLUGE**, Alexander (1993) - *Public Sphere and Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

. **NEVES**, José Soares (2005) – *Despesas dos Municípios com Cultura (1986-2003)*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

. **NOVO**, António Martinho (coord. técn.) (2002) – *O Estado das Artes, As Artes e o Estado*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

. **Ó**, Jorge Ramos do (1999) – *Os Anos de Ferro, O Dispositivo Cultural durante a ‘Política do Espírito’ 1933-1949, Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas*, Lisboa, Editorial Estampa.

. **PARSONS**, Talcott (1971) – *O Sistema das Sociedades Modernas* (or. *The System of Modern Societies*), São Paulo, Pioneira, 1974.

(1951) – *El Sistema Social* (or. *The Social System*), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

. **PETERSON**, Richard A. (1986) – “From Impresario to Arts Administrator: Formal Accountability in Nonprofit Cultural Organizations” in DIMAGGIO, Paul – *Nonprofit Enterprise in the Arts*, New York, Oxford University Press, pp. 161-183.

(ed.) (1976) – *The Production of Culture*, Beverly Hills, Sage.

. **PINTO**, José Madureira (1995) – “Intervenção Cultural em Espaços Públicos” in SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 191-207.

(1994) – “Uma Reflexão sobre Políticas Culturais” in AAVV, *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local, Actas do Encontro de Vila do Conde*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia, pp. 767-792.

. **PORTUGAL**, José/**MARQUES**, Susana (2007) – *Gestão Cultural do Território*, Porto, SetePés.

. **PRATLEY**, David (1995) – “The Role of Culture in Local Economic Development” in SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 241-252.

. *Revista do Ano 2007* (2008), Vila Real, Teatro de Vila Real.

. *Revista do Ano 2006* (2007), Vila Real, Teatro de Vila Real.

. *Revista do Ano 2005* (2006), Vila Real, Teatro de Vila Real.

. *Revista do Ano 2004* (2005), Vila Real, Teatro de Vila Real.

. **RIBEIRO**, António Pinto (2004) – *Abrigos – Condições das Cidades e Energia da Cultura*, Lisboa, Cotovia.

(2000) – *Ser Feliz é Imoral? – Ensaios sobre Cultura, Cidades e Distribuição*, Lisboa, Cotovia.

. **RIOUX**, Jean-Pierre/**SIRINELLI**, Jean-François (dir.) (1997) – *Para uma História Cultural* (or. *Pour une Histoire Culturelle*), Lisboa, Estampa, 1998.

. **RODRIGUES**, Adriano Duarte (1994) – *Comunicação e Cultura, A Experiência Cultural na Era da Informação*, Lisboa, Ed. Presença.

(1990) – *Estratégias da Comunicação, Questão Comunicacional e Formas de Sociabilidade*, Lisboa, Ed. Presença.

. **RODRIGUES**, Américo (2009) – “A Descentralização. A Rede. As Políticas Culturais” in AAVV – *Quatro Ensaios à Boca de Cena, Para uma Política Teatral e da Programação*, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 65-110.

. **RUESCH**, Jurgen/**BATESON**, Gregory (1951) – *Communication: the Social Matrix of Psychiatry*, 3ª ed., New York, W. W. Norton & Company, 1987.

. **SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos (2005) – *Políticas Culturais Urbanas*, Comunicação Apresentada nos Encontros Alcultur que decorreram em Faro de 22 a 26 de Novembro, disponível em <http://www.alcultur.org/2005/intervencoes.html>.

(coord.) (1998) – *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

(coord.) (1995) – *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

(1994) – “Deambulações pelos Novos Mundos da Arte e da Cultura” in *Análise Social*, vol. XXIX (125-126), Lisboa, ICS, pp. 417-439.

. **SANTOS**/Maria de Lourdes Lima dos Santos, **GOMES**/Rui Telmo, **NEVES**/José Soares et al. (2002) – *Públicos do Porto 2001*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

. **SILVA**, Augusto Santos (2007) – “Como Abordar as Políticas Culturais Autárquicas? Uma Hipótese de Roteiro” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 54, Lisboa, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, pp. 11-33.

(2006) – *A Sociologia e o Debate Público, Estudos sobre a Relação entre Conhecer e Agir*, Porto, Edições Afrontamento.

(2004a) – “As Redes Culturais: Balanço e Perspectivas da Experiência Portuguesa, 1987-2003” in AAVV – *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 241- 283.

(2004b) – “Como Classificar as Políticas Culturais? Uma Nota de Pesquisa” in *OBS*, nº 12, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 10-20.

(2000) – *Cultura e Desenvolvimento*, Oeiras, Celta.

(1997) – “Cultura: das Obrigações do Estado à Participação Civil” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 23, Lisboa, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, pp. 37-47.

(1995) – “Políticas Culturais Municipais e Animação do Espaço Urbano” in SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.), *Cultura & Economia, Actas do Colóquio Realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, pp. 253-270.

. **SILVA**, Augusto Santos/ **LUVUMBA**, Felícia/**SANTOS**, Helena/**ABREU**, Paula (2000) – *Públicos para a Cultura, na Cidade do Porto*, Porto, Afrontamento.

. **SILVA**, Filipe Carreira da (2002) – *Espaço Público em Habermas*, Lisboa, Imprensa Ciências Sociais.

. **SMIERS**, Joost - (2004) – *Artistic Expression in a Corporate World*, Utrecht, Utrecht School of Arts.

(2003) – *Arts Under Pressure, Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, London, Zed Books.

. **SPLICHAL**, Slavko (1999) – *Public Opinion: Developments and Controversies in the Twentieth Century*, New York, Rowman and Littlefield Publishers.

. **TARDE**, Gabriel (1901) – *A Opinião e a Multidão* (or. *L’Opinion et la Foule*), Mem-Martins, Publicações Europa América, 1991.



- . *Teatro Municipal, Os bragançanos merecem*, brochura institucional (2006)
- . **TENGARRINHA**, José (2006) – *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*, Coimbra, Edições MinervaCoimbra.
- . **THOMPSON**, John B. (1996) – “La Teoria de la Esfera Pública” in *Voces y Culturas*, nº 10, Barcelona, pp. 1-12.
- (1991) – “La Comunicación Masiva y la Cultura Moderna. Contribución a una Teoria Crítica de la Ideologia” in *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, nº 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, pp. 1-19.
- (1990) – *Ideologia e Cultura Moderna* (or. *Ideology and Modern Culture*), Petrópolis, Ed. Vozes, 1998.
- . **TURNER**, Bryan S. (ed.) (1996) – *Teoria Social* (or. *The Blackwell Companion to Social Theory*), Algés, Difel, 2002.
- . **VASQUEZ**, Gabriel (1993) – “A Homo Narrans Paradigm for Public Relations: Combining Bormann’s Symbolic Convergence Theory and Grunig’s Situational Theory of Publics” in *Journal of Public Relations Research*, 5, pp. 201-216.
- . **VASQUEZ**, Gabriel/**TAYLOR**, Maureen (2001) – “Research Perspectives on ‘the Public’” in **HEATH**, Robert (ed.) – *Handbook of Public Relations*, London, Sage Publications, Inc., pp. 139-154.
- . **VERÓN**, Eliseo (1979) – *A Produção de Sentido* (or. *Production de Sens*), S. Paulo, Cultrix, 1980.
- . **WATZLAWICK**, Paul/ **BEAVIN**, Janet H./ **JACKSON**, Don D. (1967) – *Pragmática da Comunicação Humana: Um Estudo dos Padrões, Patologias e Paradoxos da Interação* (or. *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*), 9ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1993.
- . **WELSCH**, Wolfgang (1996) – “Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects” in *Theory, Culture & Society*, vol. 13 (1), London, Sage, pp. 1-24.

. **ZARET**, David (1992) – “Religion, Science, and Printing in the Public Spheres in Seventeenth-Century England” in CALHOUN, Craig (ed.) – *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, The MIT Press, pp. 212-235.

[www.portugal.gov.pt](http://www.portugal.gov.pt)

[poc.min-cultura.pt](http://poc.min-cultura.pt)

[www.territorioartes.pt](http://www.territorioartes.pt)

[www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net)

[www.cultrede.com](http://www.cultrede.com)

[www.teatroaveirense.pt](http://www.teatroaveirense.pt)

[www.paxjulateatromunicipal.blogspot.com](http://www.paxjulateatromunicipal.blogspot.com)

[www.theatrocirco.com](http://www.theatrocirco.com)

[www.cm-castelobranco.pt/cine\\_teatro.asp](http://www.cm-castelobranco.pt/cine_teatro.asp)

[www.teatrodasfiguras.pt](http://www.teatrodasfiguras.pt)

[www.tmg.com.pt](http://www.tmg.com.pt)

[www.teatrojlsilva.pt](http://www.teatrojlsilva.pt)

[www.cm-portalegre.pt/caep](http://www.cm-portalegre.pt/caep)

[www.teatrodevilareal.com](http://www.teatrodevilareal.com)

Documentos com o balanço dos três primeiros anos de actividade (de 2005 a 2008) do Teatro Municipal da Guarda

Relatório do trabalho de referência desenvolvido desde o início do mandato (finais de 2005) até ao dia 16/3/2009 no Teatro Aveirense

Relatórios de Actividades do Teatro Aveirense (2008), do Teatro Municipal de Faro (de 2005 a 2007), do Teatro José Lúcio da Silva em Leiria (2007 e 2008), do Teatro Sá da Bandeira em Santarém (de 2004 a 2007); excertos dos Relatórios de Actividades do Pax Julia, Teatro Municipal de Beja (de 2005 a 2008)

## **ANEXOS**



**ANEXO 1**  
**TEATRO AVEIRENSE**



O Teatro Aveirense apresentou 337 eventos com 433 sessões nos três primeiros anos de programação (Outubro de 2003 a Outubro de 2006; de salientar que neste período foi Director Artístico João Aidos até Outubro de 2005 e a partir do final desse ano Maria da Luz Nolasco passou a Directora Geral), com 32.771 espectadores em 2007 (e receitas de bilheteira na ordem dos 190.123,39€), 34.270 em 2008 (e receitas de bilheteira de 263.887,49€). A média, nos três primeiros anos de programação, rondou os 28.500 espectadores, segundo dados constantes no Relatório de Actividades relativo a 2008.

	Frequência	%
Música	88	26,1
Cinema	82	24,3
Teatro	50	14,8
Dança	41	12,2
Outros	31	9,2
Ateliês	25	7,4
Exposição	6	1,8
Conferência	6	1,8
Novo Circo	5	1,5
Ópera	2	,6
Total	336	99,7
Sem informação	1	,3
Total	337	100,0

Quadro 1. Tipo de evento

26,1% dos eventos apresentados foram espectáculos de música (maioritariamente seleccionados com repertório étnico, jazz e clássico, produzidos em Lisboa e Aveiro, apresentados quase na totalidade na Sala Principal por valores entre 10 e 25€), 24,3% de cinema (maioritariamente seleccionado, apresentado na Sala Principal

por valores inferiores a 10€, 14,8% de teatro (a maioria seleccionados, com repertório popular, produzidos em Lisboa, apresentados na Sala Principal para públicos com idade superior a 12 anos e bilhetes com valor entre 10 e 25€), 12,2% de dança (em que 75,6% foram espectáculos seleccionados e 14,6% produzidos pelo próprio teatro essencialmente na rubrica Dança Fora de Horas que teve início em 2006; com repertório maioritário alternativo e clássico, produzidos em Lisboa e Aveiro, apresentados entre a Sala Principal, o Salão Nobre, a Sala Estúdio e o Café do Teatro com valores entre 10 e 25€), 9,2% outros (leituras encenadas, hora do conto e tertúlias produzidas maioritariamente pelo próprio teatro, apresentadas gratuitamente entre o Café do Teatro, a Sala Principal e o Salão Nobre, destinadas a todo o tipo de público), 7,4% ateliês (em que a maioria é infantil, quase todos produzidos em Aveiro, desenvolvidos maioritariamente na Sala Estúdio por preços inferiores a 10€, são os eventos em que a classificação do público a que se destinam é a mais diversificada, desde maiores de 12, pré-escolar, todos, escolas EB 1, escolas EB 2 e 3 e maiores de 6 anos) e 1,8% exposições (todas produzidos pelo teatro, apresentadas no Salão Nobre e gratuitas).

	Frequência	%
Popular	86	25,5
Alternativo	72	21,4
Étnico	44	13,1
Clássico	28	8,3
Infantil	21	6,2
Jazz	16	4,7
Clássico Contemporâneo	5	1,5
Total	272	80,7
Sem informação	65	19,3
Total	337	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

25,5% dos eventos tem repertório popular (maioritariamente espectáculos de teatro de projectos consagrados nacionais, mais concretamente de Lisboa, apresentados



na Sala Principal para públicos com idade superior a 12 anos a preços inferiores a 10€, 21,4% alternativo (em que a maioria são espectáculos de dança de projectos tanto consagrados como jovens maioritariamente de Lisboa, apresentados na Sala Principal para públicos maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€, 13,1% étnico (maioritariamente espectáculos de música de projectos consagrados de Lisboa e Aveiro, apresentados na Sala Principal para todo o tipo de público a preços entre 10 a 25€), 8,3% clássico (maioritariamente espectáculos de música e dança de projectos consagrados ou reconhecidos graças à antiguidade nacionais, mais especificamente de Aveiro, apresentados quase todos na Sala Principal para todo o tipo de público a preços entre 10 a 25€), 6,2% infantil (igual número de espectáculos de teatro e ateliês e menor de espectáculos de música, maioritariamente projectos consagrados nacionais, de Aveiro, apresentados entre a Sala Principal e a Sala Estúdio a preços inferiores a 10€, é este o tipo de repertório que apresenta maior número de sessões por evento e onde se aposta quase tanto na selecção como na produção de eventos, em todos os outros tipos de repertório a percentagem de eventos seleccionados é sempre maior do que a percentagem de eventos realizados em uma das outras situações de produção) e 4,7% jazz (quase todos projectos consagrados nacionais de Lisboa, apresentados na Sala Principal para público com idade superior a 12 anos a preços entre 10 a 25€).

	Frequência	%
Consagrado	145	43,0
Jovem	51	15,1
Antigo/Reconhecido	18	5,3
Total	214	63,5
Sem informação	123	36,5
Total	337	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

43% dos eventos apresentados são projectos consagrados no campo cultural (35,9% espectáculos de música e 23,4% espectáculos de teatro, projectos maioritariamente seleccionados com repertório popular, alternativo e étnico, produzidos em Lisboa, quando nacionais e apresentados na Sala Principal para públicos com idade

superior a 12 anos a preços entre 10 a 25€, 15,1% são projectos jovens (33,3% filmes e 29,4% espectáculos de música com repertórios maioritários alternativo e popular, produzidos maioritariamente em Aveiro e Lisboa, apresentados por todos os espaços do teatro para públicos maiores de 12 anos ou para todo o tipo de público com preços inferiores a 10€, no que diz respeito à situação de produção, são projectos tendencialmente seleccionados, mas também existem produções, eventos em acolhimento e uma co-produção) e 5,3% devem o seu reconhecimento à antiguidade (38,9% de espectáculos de música e dança com repertório maioritário clássico e projectos nacionais, mais especificamente de Aveiro, quase todos apresentados na Sala Principal para todo o tipo de públicos com preços entre 10 a 25€ são projectos maioritariamente seleccionados, mas também em acolhimento e uma produção).

	Frequência	%
Portugal	194	57,6
EUA	17	5,0
Espanha	12	3,6
França	8	2,4
Brasil	7	2,1
China	5	1,5
Inglaterra	5	1,5
Itália	4	1,2
Finlândia	3	,9
Alemanha	3	,9
Argentina	3	,9
Mali	3	,9
Rússia	2	,6
República Checa	2	,6
Bélgica	2	,6

Ucrânia	2	,6
Dinamarca	2	,6
Japão	2	,6
Bali	2	,6
Outros	11	3,3
Total	289	85,8
Sem informação	48	14,2
Total	337	100,0

Quadro 4. País de origem dos eventos

57,6% foram eventos produzidos em Portugal (maioritariamente projectos de música e teatro consagrados com repertórios maioritários popular e alternativo, apresentados na Sala Principal para públicos maiores de 12 anos ou para todo o tipo de público a preços entre 10 a 25€) e 28,2% no estrangeiro (de 29 países diferentes; no entanto, 15,1% diz respeito a filmes e apenas 13,1% diz respeito a outro tipo de actividade como um espectáculo de teatro proveniente de Israel e outro do Bali, um espectáculo de música proveniente da Arménia, outro da Etiópia, Cuba, Guiné Bissau, Bélgica, Paquistão e Noruega, um espectáculo de dança proveniente da Moldávia e outro do México, dois espectáculos de dança da Ucrânia, da Rússia e da Argentina, um de teatro e outro de música, ambos consagrados da República Checa e dois espectáculos de música alternativa da Finlândia, quase todos apresentados na Sala Principal). Dos eventos com produção estrangeira, 5% vem dos EUA (maioritariamente filmes e dois espectáculos de música com repertório alternativo a preços inferiores a 10€), 3,6% de Espanha (41,7% de filmes, 33,3% espectáculos de teatro e 25% de música, maioritariamente projectos jovens com repertório popular, destinados a maiores de 12 anos e com preços inferiores a 10€), 2,4% de França (maioritariamente filmes e espectáculos de novo circo destinados ou a todo o tipo de público ou a maiores de 6 anos e com preços inferiores a 10€), 2,1% do Brasil (quatro projectos de teatro e três de música consagrados com repertório popular e destinados a maiores de 12 anos com preços entre 10 a 25€), 1,5% da China (maioritariamente filmes) e de Inglaterra (três

filmes e dois espectáculos de música com repertório étnico e preços inferiores a 10€ e 1,2% de Itália (quatro filmes).

	Frequência	%
Aveiro	73	21,7
Lisboa	51	15,1
Porto	11	3,3
Setúbal	3	,9
Coimbra	2	,6
Viseu	2	,6
Évora	1	,3
Castelo Branco	1	,3
Total	144	42,7
Sem informação	193	57,3
Total	337	100,0

Quadro 5. Zona geográfica de proveniência dos eventos

21,7% dos eventos foram produzidos em Aveiro (em que 28,8% foram ateliês e outros e 17,8% espectáculos de música com repertório maioritário clássico, infantil e popular em que o reconhecimento dos projectos se deve à sua antiguidade; projectos produzidos e maioritariamente apresentados na Sala Principal, mas também em todos os outros espaços do teatro e em sessões diurnas para todo o tipo de público e de acesso gratuito), 15,1% em Lisboa (maioritariamente projectos de teatro e música seleccionados, consagrados com repertório popular e apresentados, à noite, na Sala Principal para públicos maiores de 12 anos a preços entre 10 e 25€), 3,3% no Porto (maioritariamente projectos de música e teatro seleccionados, consagrados com repertório popular e apresentados, à noite, na Sala Principal a preços entre 10 e 25€), 0,9% em Setúbal (três projectos de teatro seleccionados, consagrados, dois com repertório infantil e um popular apresentados na Sala Principal maioritariamente duas vezes e de dia), dois projectos seleccionados, consagrados de Coimbra e Viseu (teatro

com repertório alternativo e popular e dança alternativa, respectivamente, apresentados na Sala Principal com uma sessão nocturna) e um espectáculo seleccionado de Évora e outro em acolhimento de Castelo Branco (um projecto consagrado de dança alternativa e um jovem projecto de teatro, respectivamente, apresentados na Sala Principal com uma sessão nocturna).

	Frequência	%
Sala Principal	242	71,8
Salão Nobre	26	7,7
Sala Estúdio	23	6,8
Café do Teatro	22	6,5
Foyer	1	,3
Total	314	93,2
Sem informação	23	6,8
Total	337	100,0

Quadro 6. Local no equipamento

71,8% dos eventos foram apresentados na Sala Principal (em que 35,1% foram espectáculos de música, 27,7% filmes, 18,2% espectáculos de teatro e 12,4% de dança, projectos maioritariamente seleccionados, consagrados de Lisboa, com repertórios popular e alternativo e apresentados uma vez à noite para maiores de 12 anos a preços entre 10 e 25€), 7,7% no Salão Nobre (26,9% outros eventos, 19,2% filmes, 15,4% espectáculos de dança e todas as exposições; projectos maioritariamente jovens, produzidos com repertórios alternativo e popular, apresentados uma vez tanto à noite como em sessão diurna de forma gratuita a todo o tipo de público), 6,8% na Sala Estúdio (em que 70% foram ateliês produzidos em Aveiro com uma ou duas sessões diurnas destinadas a maiores de 12 anos ou alunos do pré escolar a preços inferiores a 10€), 6,5% no Café do Teatro (maioritariamente filmes e outros eventos, jovens projectos com repertório alternativo, produzidos em Aveiro ou seleccionados e apresentados uma vez à noite de forma gratuita a todo o tipo de público) e um

espectáculo de Hora do Conto produzido em Aveiro, gratuito e apresentado durante o dia no Foyer.

	Frequência	%
1 sessão	277	82,2
2 sessões	34	10,1
4 sessões	8	2,4
6 sessões	3	,9
3 sessões	2	,6
14 sessões	1	,3
28 sessões	1	,3
Total	326	96,7
Sem informação	11	3,3
Total	337	100,0

Quadro 7. Número de sessões

82,2% dos eventos foram apresentados uma única vez (maioritariamente projectos seleccionados, consagrados de música, filmes, espectáculos de teatro e dança com repertório popular e alternativo, apresentados na Sala Principal para maiores de 12 anos com preços entre 10 a 25 €, todos os eventos internacionais foram apresentados uma vez, com a excepção de um espectáculo russo de dança clássica que foi apresentado duas vezes, uma sessão diurna e outra sessão nocturna; nos eventos nacionais, foram os produzidos em Aveiro e Lisboa os que foram apresentados maioritariamente uma vez), 10,1% duas vezes (maioritariamente projectos consagrados de teatro, ateliês e espectáculos de dança com repertório infantil, clássico e popular, seleccionados ou produzidos em Aveiro e apresentados na Sala Principal para todo o tipo de público com preços que variam entre 10 a 25€), 2,4% quatro vezes (dois espectáculos de dança, dois ateliês e dois filmes, apresentados entre a Sala Principal e a Sala Estúdio com preços inferiores a 10€), um evento decorreu em 14 sessões na Sala Principal (atelier produzido pelo teatro de dança alternativa e composição coreográfica com valor superior a 25€) e outro em 28 sessões na Sala Estúdio (atelier destinado a

escolas EB 2 e 3 co-produzido com o Museu de Aveiro com ingresso inferior a 10€). Todos os eventos com mais de duas sessões foram produzidos em território nacional e quase todos em Aveiro.

	Frequência	%
Nocturna	240	71,2
Diurna	81	24,0
1 Diurna + 1 Nocturna	10	3,0
2 Diurna + 2 Nocturna	3	,9
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,3
Total	335	99,4
Sem informação	2	,6
Total	337	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

71,2% foram eventos apresentados unicamente em sessão nocturna (essencialmente espectáculos seleccionados de música, filmes, espectáculos de teatro e dança com repertório popular e alternativo produzidos em Lisboa e Aveiro, quando projectos nacionais e apresentados na Sala Principal para maiores de 12 anos com bilhetes que variam entre 10 a 25€) e 24% em diurna (maioritariamente ateliês, espectáculos de música, outros e teatro com repertório infantil, popular e alternativo produzidos em Aveiro e apresentados gratuitamente entre a Sala Principal, a Sala Estúdio e o Salão Nobre para todo o tipo de público). Apenas 9,5% do total de eventos internacionais foi apresentado em sessões diurnas, os restantes 90,5% foram todos apresentados à noite.

	Frequência	%
Seleccção	230	68,2
Produção	63	18,7
Acolhimento	28	8,3
Co-Produção	15	4,5
Total	336	99,7
Sem informação	1	,3
Total	337	100,0

Quadro 9. Situação de produção

68,2% foram eventos seleccionados de entre um conjunto disponível (em que 32,2% foram espectáculos de música, 29,6% filmes, 19,6% espectáculos de teatro e 13,5% de dança, projectos consagrados com repertórios maioritários popular e alternativo, 55,4% projectos nacionais, maioritariamente de Lisboa e 44,6% internacionais apresentados uma vez na Sala Principal à noite para públicos com idade superior a 12 anos a preços entre 10 a 25€), 18,7% foram produções (em que 33,3% foram ateliês, 31,7% outros e 9,5% espectáculos de dança e exposições, projectos maioritariamente jovens com repertório infantil e alternativo de origem portuguesa, especificamente de Aveiro desenvolvidos gratuitamente na Sala Estúdio e no Salão Nobre com uma a duas sessões diurnas para todo o tipo de público), 8,3% espectáculos em que a responsabilidade do evento está a cargo de outrem (46,4% foram filmes integrados em ciclos organizados pelo Cineclube de Aveiro e 21,4% espectáculos de música com repertórios tanto popular como alternativo, projectos jovens ou que devem o seu reconhecimento à antiguidade, maioritariamente de Aveiro apresentados uma vez na Sala Principal à noite para todo o tipo de público com preços inferiores a 10€) e 4,5% foram espectáculos co-produzidos (26,7% foram espectáculos de música e 20% outros e ateliês, projectos consagrados com repertório maioritário alternativo e jazz apresentados uma vez na Sala Principal à noite para públicos com idade superior a 12 anos com preços entre 10 a 25€, quase todos projectos nacionais, mais concretamente de



Aveiro, com a excepção de um de música étnica espanhola que resultou de uma co-produção com a Universidade de Aveiro).

	Frequência	%
m/12	67	19,9
Todos	44	13,1
m/6	24	7,1
m/16	10	3,0
Pré-escolar	5	1,5
m/4	4	1,2
Escolas EB 2 e 3	4	1,2
Escolas EB 1	2	,6
m/18	2	,6
Total	162	48,1
Sem informação	175	51,9
Total	337	100,0

Quadro 10. Classificação do público a quem se destinam os eventos

19,9% dos eventos foi classificado para maiores de 12 anos (maioritariamente projectos seleccionados, nacionais, de Lisboa, consagrados de teatro e música com repertório popular, alternativo e jazz, apresentados uma vez na Sala Principal à noite com preços entre 10 a 25€), 13,1% para todo o tipo de público (maioritariamente projectos seleccionados e produzidos pelo próprio teatro, consagrados de música e outros com repertório étnico, popular e alternativo e apresentados uma vez na Sala Principal à noite ou gratuitos ou com bilhetes a preços entre 10 a 25€), 7,1% para maiores de 6 anos (maioritariamente projectos seleccionados, consagrados tanto nacionais – de Lisboa - como internacionais de dança, teatro e música com repertório popular, infantil e alternativo apresentados uma vez na Sala Principal à noite com preços que variam entre 10 e 25€) e 3% para maiores de 16 anos (maioritariamente

jovens projectos de Lisboa, de teatro, seleccionados com repertório popular e apresentados uma vez na Sala Principal à noite com preços inferiores a 10€).

	Frequência	%
Entre 10 e 25 €	119	35,3
< 10 €	116	34,4
Gratuito	60	17,8
> 25 €	9	2,7
Total	304	90,2
Sem informação	33	9,8
Total	337	100,0

Quadro 11. Faixa de preço dos bilhetes

35,3% foram eventos com bilhetes entre 10 a 25€ (maioritariamente projectos consagrados, seleccionados de música, teatro e dança com repertório popular e étnico, tanto nacionais, de Lisboa, como internacionais apresentados uma vez na Sala Principal à noite para maiores de 12 anos), em 34,4% dos eventos foram praticados preços inferiores a 10€ (maioritariamente filmes seleccionados e apresentados uma vez na Sala Principal à noite ou para maiores de 12 anos ou para todo o tipo de público), 17,8% dos eventos foram gratuitos (maioritariamente outros, filmes e jovens projectos de música com repertório alternativo e popular e produções nacionais, de Aveiro, apresentados uma vez no Café do Teatro ou no Salão Nobre em sessões diurnas para todo o tipo de público) e 2,7% tiveram bilhetes com valor superior a 25€ (maioritariamente ateliês produzidos pelo próprio teatro com uma ou mais sessões desenvolvidas durante o dia na Sala Estúdio para maiores de 12 anos).

## **ANEXO 2**

### **PAX JULIA, TEATRO MUNICIPAL DE BEJA**



Entre Junho de 2005 e Junho de 2008, o Pax Julia de Beja apresentou 473 eventos com 594 sessões, uma média de 126 espectadores por sessão e 25.000 espectadores em média por ano (os dados relativos ao número de espectadores foram retirados de relatórios disponibilizados pelo teatro).

	Frequência	%
Cinema	213	45,0
Música	101	21,4
Teatro	91	19,2
Outros	28	5,9
Dança	22	4,7
Conferência	9	1,9
Ateliê	5	1,1
Exposição	3	,6
Novo Circo	1	,2
Total	473	100,0

Quadro 1. Tipo de evento

45% do total de eventos apresentados foram sessões de cinema (todas as sessões com a excepção de uma decorreram no Auditório; todos os filmes com a excepção das sessões do Festival Animatu tiveram uma sessão; 13% do total de filmes apresentados tem repertório infantil e as sessões decorreram durante o dia;), 21,4% espectáculos de música (em que 44,9% foram de repertório étnico e 22,4% de repertório clássico e popular, projectos consagrados ou reconhecidos pela antiguidade apresentados uma vez no Auditório com bilhetes inferiores a 10€, apesar de ser o tipo de evento em que há maior percentagem de eventos a custar entre 10 a 25€ 88,2% nacionais de Beja e Lisboa e 11,8% internacionais, de países como Espanha, Rússia, EUA, Ucrânia, Brasil, Guiné Bissau, Argentina, Cabo Verde, Madagáscar, Peru e Índia; 42,6% foram seleccionados de entre um conjunto disponível, 30,7% foram apresentados em situação de acolhimento e 26,7% foram co-produções), 19,2% de teatro (em que 58,8% dos espectáculos é de repertório popular e 27,1% infantil, maioritariamente projectos seleccionados, consagrados, nacionais de Beja e Lisboa, em que só dois países estrangeiros estão representados, Espanha e Brasil; projectos apresentados entre o Auditório e a Sala Estúdio com bilhetes de valor inferior a 10€ este é o tipo de evento

que maior número de sessões apresenta: apesar de a maioria dos espectáculos ser apresentada uma vez, há espectáculos que são apresentados até nove vezes; os espectáculos com maior número de sessões são de teatro infantil e apresentados na Sala Estúdio; 30% foram sessões diurnas), 5,9% outros (espectáculos de vários tipos em que a produção foi na maior parte das vezes assegurada por entidades exteriores ao teatro ou integrados em co-produções como por exemplo o ciclo Pulsar com a Arte Pública; o repertório dominante é o alternativo, 33,3% e o étnico, 27,8%, projectos maioritariamente jovens de Beja apresentados uma ou várias vezes no Auditório ou na Sala Estúdio com bilhetes inferiores a 10€ ou gratuitos), 4,7% de dança (25% dos espectáculos com repertório clássico, alternativo ou étnico, 20% popular e 5% infantil, projectos maioritariamente seleccionados, consagrados, apresentados uma vez no Auditório a preços inferiores a 10€, 60% nacionais de Lisboa e Beja e 40% internacionais, de países como Espanha, Rússia, Ucrânia, Moldávia, Bulgária e Argentina), 1,9% conferências (decorreram entre a Cafetaria e o Auditório e foram quase todas realizadas em situação de acolhimento) e 1,1% de ateliês (cinco ateliês destinados a adultos, em que um deles foi assegurado por uma entidade de Lisboa, dois foram da responsabilidade do teatro e os outros dois foram da responsabilidade da Arte Pública e o teatro limitou-se a acolhê-los no seu espaço; três foram desenvolvidos no Auditório e dois na Sala Estúdio, sempre de dia; um dos ateliês é o único evento que custou mais de 25€).

	Frequência	%
Popular	84	17,8
Étnico	61	12,9
Infantil	54	11,4
Clássico	29	6,1
Alternativo	16	3,4
Jazz	9	1,9
Clássico Contemporâneo	3	,6
Total	257	54,3
Sem informação	217	45,9
Total	473	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

O tipo de repertório dominante é o popular (17,8% dos casos; maioritariamente projectos de teatro consagrados nacionais de Lisboa e Beja, seleccionados e alguns co-produzidos, apresentados no Auditório e Sala Estúdio entre uma e três vezes à noite para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€), seguido do étnico (12,9%; projectos de música consagrados ou reconhecidos pela antiguidade, maioritariamente nacionais de Beja, apesar de existirem projectos de Espanha, Brasil, Argentina, Rússia, Bulgária, Guiné Bissau, Cabo Verde, Madagáscar e Índia; projectos seleccionados e em situação de acolhimento, apresentados quase exclusivamente uma vez no Auditório à noite para maiores de 6 anos a preços inferiores a 10€), infantil (11,4%; maioritariamente projectos de teatro consagrados, seleccionados, nacionais de Beja, existiram dois projectos de Espanha e um do Brasil; apresentados maioritariamente uma vez no Auditório de tarde para maiores de 4 e 6 anos a preços inferiores a 10€ ou gratuitos; é de salientar que a percentagem de filmes infantis é superior à percentagem de espectáculos de teatro com este repertório), clássico (6,1%; projectos de música consagrados ou reconhecidos pela antiguidade, maioritariamente nacionais de Beja, apesar de existirem projectos da Rússia, Ucrânia, Moldávia e Espanha; projectos maioritariamente em situação de acolhimento, apresentados uma vez à noite no Auditório para maiores de 6 anos de forma gratuita, apesar de também existirem situações em que se pagaram bilhetes inferiores a 10€ e mesmo de valor superior), alternativo (3,4%; projectos jovens multidisciplinares ou de dança, todos nacionais, maioritariamente de Lisboa que resultaram de selecção ou partiram da iniciativa do próprio teatro, apresentados na Sala Estúdio entre uma e três vezes à noite a valores inferiores a 10€, e jazz (1,9%; projectos consagrados maioritariamente nacionais de Lisboa, resultantes de co-produções, apresentados uma vez à noite maioritariamente no Auditório para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€, apesar de alguns espectáculos serem de valor superior a 10€ e inferior a 25€).

	Frequência	%
Consagrado	66	14,0
Antigo/Reconhecido	23	4,9
Jovem	22	4,7
Total	111	23,5
Sem informação	362	76,5
Total	473	100,0

### Quadro 3. Grau de consagração

14% dos eventos são consagrados no campo cultural (maioritariamente projectos seleccionados, apesar de existirem algumas co-produções; eventos de música popular e étnica, nacionais de Lisboa, ainda que existam projectos da Rússia, Ucrânia, Espanha, EUA, Moldávia, Bulgária, Brasil, Argentina, Madagáscar e Guiné Bissau, apresentados no Auditório uma vez à noite para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€, no entanto, é neste tipo de espectáculo que se encontram os bilhetes mais caros), 4,9% devem o seu reconhecimento à antiguidade do projecto (todos projectos nacionais, quase sempre de Beja, maioritariamente de música étnica, apresentados uma vez no Auditório à noite ou de tarde para maiores de 6 anos; resultam de uma situação de acolhimento) e 4,7% são jovens projectos (todos projectos nacionais, quase sempre de Beja, maioritariamente de música alternativa, apresentados na Sala Estúdio uma ou três vezes à noite para maiores de 6 ou de 12 anos; resultam de uma situação de selecção, acolhimento ou iniciativa).

	Frequência	%
Portugal	212	44,8
Espanha	8	1,7
Rússia	3	,6
Brasil	3	,6
Ucrânia	2	,4
Argentina	2	,4
EUA	1	,2
Moldávia	1	,2
Guiné-Bissau	1	,2
Cabo Verde	1	,2
Madagáscar	1	,2
Peru	1	,2
Índia	1	,2
Bulgária	1	,2
Total	238	50,3
Sem informação	235	49,7
Total	473	100,0



#### Quadro 4. País de origem

44,8% dos eventos apresentados foi produzido em Portugal (projectos consagrados de música e teatro de repertório popular e étnico, seleccionados e apresentados maioritariamente no Auditório uma vez, apesar de serem estes os eventos que maior número de sessões apresentam; foram apresentados à noite ou à tarde para maiores de 12 ou 6 anos a preços inferiores a 10€ ou gratuitos) e 5,5% do total foram projectos internacionais (a maior parte resultaram de projectos de co-produção com outras entidades; todos consagrados) dos quais 1,7% veio de Espanha (espectáculos maioritariamente de teatro com repertório popular, étnico e infantil, apresentados no Auditório, uma vez, com a excepção de um espectáculo apresentado três vezes, caso único no panorama dos eventos internacionais, já que todos os restantes foram apresentados uma única vez; a maior parte dos eventos produzidos em Espanha foi apresentada à noite com duas excepções, duas das sessões referidas anteriormente e outra de um espectáculo de teatro infantil; foram essencialmente eventos co-produzidos ou em situação de acolhimento destinados a todo o tipo de público a preços inferiores a 10€), 0,6% da Rússia (espectáculos maioritariamente de dança clássica, apresentados no Auditório à noite para maiores de 12 anos a preços entre 10 a 25€) e do Brasil (espectáculos maioritariamente de teatro, apresentados no Auditório à noite para maiores de 4 anos a preços inferiores a 10€) e 0,4% da Ucrânia (um espectáculo de música e outro de dança com repertório clássico, apresentados no Auditório à noite a preços entre 10 e 25€) e da Argentina (um espectáculo de dança étnica apresentado no Auditório à noite a preço inferior a 10€ e outro de música étnica apresentado à noite na Cafeteria de forma gratuita). Os restantes oito países foram responsáveis apenas um evento, maioritariamente de música étnica, apresentado no Auditório uma vez à noite, com a excepção do evento proveniente do Peru e da Bulgária que foi apresentado à tarde, a preço inferior a 10€

	Frequência	%
Beja	59	12,5
Lisboa	43	9,1
Porto	2	,4
Évora	2	,4
Setúbal	1	,2

Madrid	1	,2
Viseu	1	,2
Castelo Branco	1	,2
Andaluzia	1	,2
Faro	1	,2
Santarém	1	,2
Total	113	23,9
Sem informação	360	76,1
Total	473	100,0

Quadro 5. Zona de proveniência dos eventos

12,5% dos eventos apresentados foi produzido em Beja (espectáculos de música e teatro com repertório popular e étnico, projectos reconhecidos pela antiguidade, seleccionados ou em situação de acolhimento, apresentados no Auditório ou na Sala Estúdio à noite ou à tarde maioritariamente para maiores de 6 anos e especificamente para os alunos das escolas EB 1, 2 e 3 a preços inferiores a 10€ou gratuitos), 9,1% em Lisboa (espectáculos de música e teatro com repertório popular, seleccionados, apresentados maioritariamente no Auditório à noite para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€), dois eventos no Porto (de música com repertório clássico e popular) e em Évora (de teatro com repertório popular; todos seleccionados e apresentados no Auditório), um evento em Setúbal, Madrid, Viseu, Castelo Branco, Andaluzia, Faro e Santarém (o único que foi apresentado na Sala Estúdio, na medida em que todos os outros foram apresentados no Auditório). Todos os eventos, excepto os produzidos em Beja e Lisboa (uma entidade desta cidade foi responsável por um atelier com três sessões) foram apresentados uma única vez à noite; Beja é a cidade cujos eventos são apresentados em todos os números de sessões. Todos os projectos das cidades fora de Beja são consagrados no campo cultural.

	Frequência	%
Auditório	393	83,1
Sala Estúdio	59	12,5
Cafetaria	16	3,4
Foyer	4	,8
Total	472	99,8

Sem informação	1	,2
Total	473	100,0

Quadro 6. Local no equipamento

83,1% dos eventos foram apresentados no Auditório (essencialmente projectos seleccionados, filmes e espectáculos de música étnica e popular, projectos consagrados, quando nacionais de Lisboa e Beja, apresentados à noite para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€), 12,5% na Sala Estúdio (espectáculos maioritariamente de teatro com repertório popular, infantil e alternativo, jovens projectos de Beja, seleccionados ou em situação de acolhimento, apresentados à noite e de tarde, destinados a maiores de 16 anos ou a alunos das escolas EB 2 e 3 a preços inferiores a 10€), 3,4% na Cafetaria (principalmente espectáculos de música popular, projectos jovens ou consagrados de Beja em situação de acolhimento e gratuitos, apresentados à noite e de tarde para maiores de 12 anos) e 0,8% no Foyer (dos quatro eventos realizados, as duas exposições e a feira do cd foram realizados em situação de acolhimento, a outra actividade é um espectáculo que resultou de uma co-produção com a Arte Pública; foram todos gratuitos).

	Frequência	%
1 sessão	404	85,4
3 sessões	26	5,5
2 sessões	16	3,4
4 sessões	7	1,5
5 sessões	3	,6
6 sessões	2	,4
8 sessões	2	,4
9 sessões	1	,2
Total	461	97,5
Sem informação	12	2,5
Total	473	100,0

Quadro 7. Número de sessões

85,4% do total de eventos foi apresentado uma vez (maioritariamente filmes e espectáculos de música com repertório popular e étnico, projectos consagrados, seleccionados, apresentados à noite para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€),

5,5% três vezes (maioritariamente projectos de teatro com repertório popular que resultaram de selecção ou da iniciativa do próprio teatro, jovens projectos, apresentados à noite para maiores de 12 anos, todos a preços inferiores a 10€), 3,4% duas vezes (maioritariamente espectáculos de teatro e música com repertório popular e étnico, projectos jovens, apresentados à noite, apesar de também existirem algumas ocorrências de manhã e de tarde; tanto são projectos seleccionados, como co-produzidos ou em situação de acolhimento, para os alunos das escolas EB 2 e 3, a preços inferiores a 10€) e 1,5% quatro vezes (projectos maioritariamente de teatro com repertório popular, seleccionados, apresentados de tarde para os alunos das escolas EB 2 e 3, a preços inferiores a 10€, apesar de ter existido um projecto gratuito, um espectáculo de teatro infantil integrado na Bienal Internacional de Teatro para a Infância e Juventude). Dois eventos foram apresentados oito vezes, mais concretamente dois espectáculos de teatro infantil seleccionados e produzidos por estruturas de criação de Beja e apresentados de dia a preços inferiores a 10€. O evento com nove sessões também foi um espectáculo de teatro infantil, seleccionado e apresentado de dia para maiores de 4 anos a preços inferiores a 10€.

	Frequência	%
Nocturna	364	77,0
Diurna-Tarde	77	16,3
Diurna-Manhã	13	2,7
Diurna	3	,6
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,2
Total	458	96,8
Sem informação	15	3,2
Total	473	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

77% do total de eventos foi apresentado de noite (maioritariamente filmes e espectáculos de música popular, projectos consagrados de Lisboa e Beja, quando nacionais, seleccionados e apresentados no Auditório a preços inferiores a 10€ e destinados a maiores de 12 anos) e 19,6% de dia (maioritariamente filmes, espectáculos de teatro e música com repertório infantil, projectos de Beja reconhecidos graças à antiguidade, em situação de acolhimento ou seleccionados, apresentados no Auditório ou Sala Estúdio a preços inferiores a 10€ e destinados a maiores de 6 ou 4 anos).

	Frequência	%
Seleccção	338	71,5
Acolhimento	84	17,8
Co-Produção	44	9,3
Iniciativa	5	1,1
Total	471	99,6
Sem informação	2	,4
Total	473	100,0

Quadro 9. Situação de produção

71,5% dos eventos apresentados foi seleccionado de entre um conjunto disponível no campo cultural (filmes e espectáculos de teatro com repertório popular e infantil, projectos consagrados de Lisboa, quando nacionais, destinados maioritariamente a maiores de 12 ou 16 anos a preços inferiores a 10€), 17,8% foram realizados em situação de acolhimento (espectáculos de música e teatro com repertório étnico e clássico, projectos de Beja reconhecidos pela antiguidade, destinados a todo o tipo de público ou a maiores de 6 anos a preços inferiores a 10€ ou gratuitos), 9,3% foram co-produções na maior parte com estruturas de criação locais e regionais (Arte Pública, Coro de Câmara de Beja, Lendas d'Encantar e Cooperativa Proletário Alentejano; espectáculos de música com repertório popular e étnico, projectos consagrados, destinados a maiores de 6 anos a preços inferiores a 10€) e 1,1% iniciativas do próprio teatro (dizem respeito aos cinco eventos do Pulsar - Ciclo de Criação e Experimentação com espectáculos multidisciplinares e de teatro com repertório alternativo, jovens projectos apresentados na Sala Estúdio três vezes a preços inferiores a 10€). Todos os outros espectáculos nas restantes situações de produção foram maioritariamente apresentados no Auditório.

	Frequência	%
m/12	156	33,0
m/16	44	9,3
m/6	43	9,1

m/4	20	4,2
Todos	12	2,5
Escolas EB 2 e 3	10	2,1
m/18	5	1,1
Escolas EB 1	1	,2
Total	291	61,5
Sem informação	182	38,5
Total	473	100,0

Quadro 10. Classificação do tipo de público a que os eventos se destinam

33% dos eventos foram destinados a maiores de 12 anos (essencialmente filmes), 9,3% a maiores de 16 anos (essencialmente filmes), 9,1% a maiores de 6 anos (maioritariamente espectáculos de música com repertório infantil apresentados tanto à noite como de dia; projectos seleccionados, reconhecidos graças à antiguidade ou consagrados de Beja ou de Lisboa), 4,2% a maiores de 4 anos (essencialmente filmes infantis apresentados à tarde), 2,5% a todo o tipo de público (essencialmente espectáculos de teatro com repertório infantil; projectos em situação de acolhimento, de Beja e gratuitos), 2,1% a escolas EB 2 e 3 (maioritariamente espectáculos de teatro gratuitos, projectos seleccionados, apresentados de dia com um número de sessões variado; projectos de Beja), 1,1% a maiores de 18 anos (filmes) e um evento às escolas EB 1 (projecto em situação de co-produção com a Orquestra do Baixo Alentejo, apresentado de dia). Em todos estes eventos foram praticados preços maioritariamente inferiores a 10€

	Frequência	%
< 10 €	356	75,3
gratuito	50	10,6
entre 10 e 25 €	23	4,9
> 25 €	1	,2
Total	430	90,9
Sem informação	43	9,1
Total	473	100,0

Quadro 11. Faixa de preço dos eventos

75,3% dos eventos foram apresentados com bilhetes inferiores a 10€ (filmes e espectáculos de teatro com repertório clássico e infantil, projectos consagrados, seleccionados, de Beja e Lisboa, apresentados no Auditório à noite com múltiplas sessões e destinados maioritariamente a maiores de 12 anos), 10,6% foram gratuitos (espectáculos de música ou outros, com repertório popular, étnico ou infantil, projectos consagrados ou jovens em situação de acolhimento, quase todos nacionais de Beja, com a excepção dos espectáculos da Argentina e do Peru, destinados a todo o tipo de público, a maiores de 6 anos ou a alunos das escolas EB 2 e 3 e apresentados tanto de dia como de noite, maioritariamente no Auditório e na Cafetaria), 4,9% custaram entre 10 a 25€ (espectáculos de música popular, todos consagrados, seleccionados ou em situação de co-produção, maioritariamente nacionais de Lisboa, apesar de ser a faixa de preços onde existem mais espectáculos internacionais, apresentados uma única vez quase em exclusivo à noite no Auditório, destinados a maiores de 12 e 6 anos) e apenas um evento custou mais do que 25€ (um ateliê de escrita erótica que decorreu na Sala Estúdio).





**ANEXO 3**  
**THEATRO CIRCO EM BRAGA**



Durante os primeiros anos de actividade (entre Outubro de 2006 e Dezembro de 2008<sup>1</sup>), foram realizados 264 eventos no Theatro Circo em Braga com 501 sessões, uma taxa de ocupação média das salas de 43,9%, uma receita por sessão de 2.436€e um total de espectadores por ano de 50.000.

	Frequência	%	Nº médio de entradas	Taxa de ocupação (%)
Música	154	58,3	366	42,8
Teatro	51	19,3	771	39,2
Dança	16	6,1	578	58,7
Novo Circo	8	3,0	532	50,3
Conferência	8	3,0	303	45,2
Ateliê	7	2,7	302	21,1
Outros	5	1,9	517	75,5
Ópera	4	1,5	778	67,3
Cinema	1	,4	611	68
Total	254	96,2	481	43,9
Sem informação	10	3,8		
Total	264	100,0		

Quadro 1. Tipo de evento

58,3% dos eventos realizados foram espectáculos de música (com taxas médias de ocupação das salas de 42,8%; tratam-se essencialmente de espectáculos com repertório popular, 39,6%, alternativo, 22,1% e jazz, 15,6%; 48% do total foram projectos jovens no campo cultural e 45,3% projectos consagrados), 19,3% de teatro (com uma taxa de ocupação de 39,2%; tratam-se essencialmente de espectáculos com repertório popular, 62,7% e infantil, 19,6%; em 72,2% dos casos projectos consagrados), 6,1% de dança (com uma taxa de ocupação de 58,7%; 62,5% dos espectáculos apresentados têm repertório alternativo e 25% clássico), 3% de novo circo (com uma taxa de ocupação de 50,3% e um repertório 100% alternativo e 100% projectos jovens dos EUA e da República Checa), 3% de conferências e 2,7% de ateliês (com as menores taxas de ocupação das salas; 60% tem repertório infantil, 20% jazz e 20% clássico).

<sup>1</sup> O período de programação em análise não completou os três primeiros anos propostos dada a data de reinauguração do equipamento ter acontecido no final de 2006 e a recolha de dados ter acontecido antes do Verão de 2009.

	Frequência	%
Popular	96	36,4
Alternativo	53	20,1
Jazz	25	9,5
Clássico	23	8,7
Étnico	20	7,6
Infantil	18	6,8
Clássico Contemporâneo	6	2,3
Total	241	91,3
Sem informação	23	8,7
Total	264	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

Em termos de tipo de repertório, 36,4% dos eventos têm um repertório popular (63,5% foram espectáculos de música e 33,3% de teatro com uma taxa de ocupação média das salas de 45,8%); 20,1% alternativo (64,2% são espectáculos de música, 18,9% de dança e 15,1% de novo circo, projectos maioritariamente jovens e uma taxa de ocupação média das salas de 39,5%); 9,5% foram espectáculos de jazz maioritariamente consagrados com taxas de ocupação de 34,8%; 8,7% com repertório clássico (69,6% espectáculos de música e 17,4% de dança com preços inferiores a 10€ e taxas de ocupação de 54,2% - a mais elevada); 7,6% étnico (85% espectáculos de música com taxas de ocupação de 53,9%); 6,8% infantil (55,6% espectáculos de teatro e 16,7% de ateliês e outros, todos produzidos em Portugal, com preços inferiores a 10€ e taxas de ocupação de 36,2%) e 2,3% clássico contemporâneo (todos espectáculos de teatro com taxas de ocupação de 21,8% - a mais baixa).

	Frequência	%
Consagrado	99	37,5
Jovem	88	33,3
Antigo/Reconhecido	20	7,6
Total	207	78,4
Sem informação	57	21,6
Total	264	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

A percentagem de eventos seleccionados graças ao elevado nível de reconhecimento de que dispõem no campo cultural é próxima da percentagem de eventos recentes nesse mesmo campo, mais concretamente 37,5% no primeiro caso (com taxas de ocupação de 52,7%) e 33,3% no segundo (com taxas de ocupação de 34,4%). 68,7% dos eventos consagrados foram espectáculos de música e 26,3% de teatro com repertórios maioritariamente popular e de jazz. A percentagem de espectáculos de música é ainda maior quando se trata de eventos jovens, mais concretamente 81,8% dos eventos jovens foram espectáculos de música, seguidos de 9,1% de espectáculos de novo circo, daí que 44,3% tenham sido espectáculos com repertório popular e 38,6% com repertório alternativo. Os eventos cujo reconhecimento é determinado pela antiguidade foram em 50% dos casos espectáculos de música e em 30% de teatro com repertório maioritário popular e taxas de ocupação das salas de 42,4%.

	Frequência	%
Portugal	126	47,7
EUA	33	12,5
Brasil	10	3,8
Alemanha	6	2,3
Rússia	3	1,1
França	3	1,1
Inglaterra	3	1,1
Espanha	2	,8
República Checa	2	,8
Roménia	1	,4
Dinamarca	1	,4
Argentina	1	,4
Cabo Verde	1	,4
Irlanda	1	,4
Moçambique	1	,4
Suécia	1	,4
Israel	1	,4
Tibete	1	,4

Austrália	1	,4
Escócia	1	,4
Eslovénia	1	,4
Total	200	75,8
Sem informação	64	24,2
Total	264	100,0

Quadro 4. País de origem

Relativamente ao país de origem dos eventos apresentados, 47,7% foram produzidos em Portugal com repertório maioritário popular, projectos maioritariamente consagrados e com taxas de ocupação das salas de 48,7%; 12,5% nos EUA (em que 84,8% foram espectáculos de música e 9,1% de novo circo com repertório maioritariamente alternativo, jovens em termos de consagração e com taxas de ocupação de 41,6%; aliás é este o país de onde vem a maioria de espectáculos com repertório alternativo e jovens projectos), 3,8% no Brasil (80% espectáculos de música e 20% de teatro com repertório maioritariamente popular e taxas de ocupação de 52,6%), 2,3% na Alemanha (100% espectáculos de música ou alternativa ou popular, projectos maioritariamente jovens e com taxas de ocupação de 22,8%), 1,1% na Rússia (um espectáculo de ópera, outro de dança e um outro de música com taxas de ocupação de 65,6%), França e Inglaterra (ambas com três espectáculos de música de projectos maioritariamente jovens e com taxas de ocupação de 21,7% e 45,6%, respectivamente), 0,8% em Espanha e República Checa (de Espanha veio um espectáculo de música e outro de teatro com taxas de ocupação de 36,6% e da República Checa veio um espectáculo de música e outro de novo circo financiados pelo POC e com taxas de ocupação de 79,8%), os restantes países contribuíram com um único espectáculo (é de salientar o facto de nos estarmos a referir a 12 países diferentes que provêm de vários continentes; de todos eles provêm espectáculos de música quase na totalidade projectos jovens, com excepção da Argentina e de Moçambique que exportaram cada um um espectáculo de dança alternativa).

	Frequência	%
Lisboa	19	7,2
Braga	19	7,2
Porto	5	1,9
Faro	4	1,5
Viseu	3	1,1
Castelo Branco	2	,8
Évora	1	,4
Coimbra	1	,4
Leiria	1	,4
Viana do Castelo	1	,4
Total	56	21,2
Sem informação	208	78,8
Total	264	100,0

Quadro 5. Zona de proveniência dos eventos

Em termos nacionais e atendendo à zona de proveniência dos eventos, Lisboa e Braga forneceram o mesmo número de espectáculos (19; no entanto, no caso de Lisboa são maioritariamente espectáculos de música clássica com taxas de ocupação de 59,7% e no caso de Braga de teatro com repertório popular e taxas de ocupação de 40,9%), segue-se o Porto, mas já com um valor percentual menor (1,9% do total de espectáculos, ou seja, 5 espectáculos maioritariamente de teatro, com repertório popular e taxas de ocupação das salas de 40,3%), Faro (1,5%; dos quatro espectáculos, dois foram de teatro, um de música e outro de ópera todos reconhecidos graças à antiguidade e com taxas de ocupação de 26,3%), Viseu (1,1%; três espectáculos de teatro consagrados e com taxas de ocupação de 41,5%) e Castelo Branco (0,8%; dois espectáculos de teatro de companhias reconhecidas graças à antiguidade e com taxas de ocupação de 11,8%). Évora, Coimbra, Leiria e Viana do Castelo só contribuíram com um espectáculo e em todos os casos foi de teatro.

Braga é o local de proveniência que oferece maior diversidade de tipos de espectáculo e nos casos de teatro e dança é a cidade que mais contribui para a programação chegando nos casos dos ateliês e conferências a 100%. Lisboa é, no panorama nacional, a cidade que oferece mais espectáculos de música.

	Frequência	%
Sala Principal	203	76,9
Pequeno Auditório	38	14,4
Salão Nobre	11	4,2
Total	252	95,5
Sem informação	12	4,5
Total	264	100,0

Quadro 6. Local no Equipamento

76,9% dos eventos foram realizados na Sala Principal (61,1% foram espectáculos de música e 21,2% de teatro com taxas de ocupação de 44,8%; os eventos produzidos fora de Portugal foram quase todos apresentados nesta sala), 14,4% no Pequeno Auditório (73,7% espectáculos de música maioritariamente projectos jovens, produzidos em Braga e com taxas de ocupação de 36,7%) e 4,2% no Salão Nobre (onde se realizam maioritariamente os ateliês e as conferências produzidas em Braga com taxas de ocupação de 50,8%). Não foram fornecidos dados sobre a ocupação da Sala de Ensaios.

	Frequência	%
1 sessão	203	76,9
2 sessões	25	9,5
3 sessões	6	2,3
4 sessões	6	2,3
5 sessões	6	2,3
6 sessões	1	,4
11 sessões	1	,4
15 sessões	1	,4
17 sessões	1	,4
19 sessões	1	,4
23 sessões	1	,4
26 sessões	1	,4
59 sessões	1	,4
Total	254	96,2



Sem informação	10	3,8
Total	264	100,0

Quadro 7. Número de sessões

76,9% dos eventos foram apresentados uma única vez (em que 71,4% foram espectáculos de música ou jovens ou consagrados e com taxas de ocupação de 44,1%), 9,5% duas vezes com taxas de ocupação de 49,2%, 2,3% três, quatro e cinco vezes (em todos os casos maioritariamente espectáculos de teatro). Todos os espectáculos apresentados mais de cinco vezes foram produzidos na própria cidade de Braga em situação de co-produção e apresentados maioritariamente no Pequeno Auditório. O espectáculo apresentado 26 vezes tem um repertório infantil. O evento com 59 sessões trata-se do número de visitas guiadas realizadas no período em análise.

	Frequência	%
Nocturna	198	75,0
Diurna	45	17,0
1 Diurna + 1 Nocturna	2	,8
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,4
1 Diurna + 2 Nocturna	1	,4
3 Diurna + 2 Nocturna	1	,4
3 Diurna + 1 Nocturna	1	,4
16 Diurna + 7 Nocturna	1	,4
5 Diurna + 14 Nocturna	1	,4
Total	251	95,1
Sem informação	13	4,9
Total	264	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

75% dos eventos foram apresentados exclusivamente à noite (e em que 70,7% dos casos foram espectáculos de música; todos os espectáculos de novo circo, ópera e cinema foram apresentados exclusivamente à noite; em que 47,5% dos espectáculos são projectos jovens no campo cultural e 44,7% consagrados) e 17% de dia (31,1% de espectáculos de teatro e igual percentagem para espectáculos de música com repertório maioritariamente infantil e projectos consagrados; de todos os espectáculos

apresentados de dia unicamente dois não são oriundos de Portugal, mas dos EUA e República Checa; dos produzidos em Portugal, a maioria provem de Lisboa e Braga).

	Frequência	%
Seleccção	217	82,2
Acolhimento	21	8,0
Co-Produção	13	4,9
Produção	3	1,1
Total	254	96,2
Sem informação	10	3,8
Total	264	100,0

Quadro 9. Situação de produção

82,2% dos eventos apresentados foi seleccionado de entre um conjunto de eventos disponíveis no campo cultural (em que 66,8% foram espectáculos de música; 47,1% foram eventos jovens e 45,5% consagrados, provenientes, quando produzidos em Portugal, maioritariamente de Lisboa e com preços entre 10 e 25€, a taxa de ocupação média das salas foi de 42,7%). 8% foram eventos realizados no espaço do teatro mas sem organização directa da estrutura, como conferências e eventos maioritariamente de música com repertório étnico ou popular e projectos que devem o seu reconhecimento à antiguidade, em que a Sala Principal ou o Salão Nobre foram alugados e tiveram uma taxa de ocupação média de 66,2%. Das 13 co-produções, 9 foram realizadas com a Companhia de Teatro de Braga e 4 com a Arte Total (três na área da dança e um atelier); foram espectáculos em que maioritariamente se praticaram preços entre 10 a 25€ e com taxas de ocupação de 34%. Finalmente 3 eventos foram produzidos pelo próprio teatro (um atelier de jazz, uma conferência e as visitas guiadas, todos eventos gratuitos e com taxas de ocupação de 14,1%).

	Frequência	%
Entre 10 e 25 €	132	50,0
< 10 €	82	31,1
> 25 €	20	7,6
Gratuito	17	6,4
Total	251	95,1

Sem informação	13	4,9
Total	264	100,0

Quadro 10. Faixa de preço dos bilhetes

50% dos bilhetes têm valores compreendidos entre 10 e 25€ (em que 66,7% foram espectáculos de música maioritariamente popular, projectos consagrados, provenientes maioritariamente de Portugal, mais concretamente de Braga ou dos EUA e com taxas de ocupação de 39,5%), 31,1% custaram menos de 10€ (63,4% espectáculos de música maioritariamente popular e projectos jovens provenientes maioritariamente de Portugal, mais especificamente de Lisboa e com taxas de ocupação de 41,4%), 7,6% mais de 25€ (60% espectáculos de música maioritariamente clássica, projectos consagrados provenientes dos EUA e Brasil e com taxas de ocupação de 69,1%) e 6,4% foram eventos gratuitos (maioritariamente conferências e espectáculos de teatro com repertório ou popular ou infantil, apresentados de dia, provenientes na quase totalidade de Portugal e com taxas de ocupação de 58,4%). Os espectáculos de dança têm preços maioritariamente inferiores a 10€, os espectáculos de teatro, música e novo circo têm maioritariamente preços entre 10 e 25€ e os espectáculos de ópera acima dos 25€

	Frequência	%
Orçamento do próprio teatro	212	80,3
Fundos UE	29	11,0
Aluguer	21	8,0
Compra de Espectáculo	1	,4
Patrocínio	1	,4
Total	264	100,0

Quadro 11. Regime de financiamento

80,3% dos eventos realizados foram suportados pelo orçamento do teatro (em que 60,9% foram espectáculos de música maioritariamente projectos jovens e provenientes de Portugal e dos EUA com preços maioritários de 10 a 25€), 11% pelos Fundos da União Europeia (o POC contribuiu no primeiro ano de actividade com 252.878€, em 72,4% dos casos para espectáculos de música maioritariamente jazz ou alternativa, projectos consagrados provenientes dos EUA com preços entre 10 a 25€), 8% foram alugueres (que renderam ao longo do período em análise 80.840€ e foram em 42,9% dos casos destinados a espectáculos de música com projectos maioritariamente

reconhecidos devido à antiguidade e repertório popular ou étnico e em 33,3% dos casos a conferências), um evento foi uma compra de um espectáculo de música clássica por parte da Quadrilátero Urbano (3.333€) e o outro foi um espectáculo de teatro com repertório popular pago pelo patrocinador Torrestir, o consórcio responsável pela obra do teatro, no valor de 5.000€

Os espectáculos de teatro foram suportados quase na totalidade pelo orçamento do teatro, assim como os de dança e ópera e os ateliês. Os espectáculos de novo circo foram ou assegurados pelo orçamento do teatro ou pelos fundos da União Europeia.

**ANEXO 4**  
**TEATRO MUNICIPAL DE BRAGANÇA**



	Frequência	%	Nº médio de espectadores	Taxa de ocupação (%)
Música	91	45,3	234	58
Teatro	58	28,9	339	62,4
Dança	24	11,9	258	59,8
Outros	18	9,0	423	73,4
Exposição	4	2,0		
Novo Circo	3	1,5	142	36,1
Ópera	2	1,0	78	20,3
Ateliê	1	,5		
Total	201	100,0		

Quadro 1. Tipo de evento

Ao longo dos três primeiros anos de programação (de Janeiro de 2004 a Dezembro de 2006), e de entre um total de 201 espectáculos com 279 sessões, 45,3% do total de eventos apresentados no Teatro Municipal de Bragança foi espectáculos de música, seguido de 28,9% de espectáculos de teatro. As áreas de programação como a dança, o novo circo e a ópera apresentam valores inferiores a 12%. Os espectáculos foram vistos em média por 281 espectadores, o que perfaz uma taxa média de ocupação por espectáculo de 60%. O número de espectadores por ano ronda os 20.000.

	Frequência	%
Clássico	44	21,9
Popular	42	20,9
Étnico	38	18,9
Alternativo	24	11,9
Infantil	18	9,0
Jazz	8	4,0
Clássico Contemporâneo	5	2,5
Outros	1	,5
Total	180	89,5
Sem informação	21	10,5
Total	201	100,0

## Quadro 2. Tipo de repertório

21,9% dos espectáculos tem repertório clássico; de entre eles, 72,7% são espectáculos de música e 18,2% de dança, com taxa de ocupação média da sala que ronda os 64% e um número médio de entradas de 235 pessoas. 20,9% dos espectáculos tem repertório popular, em que 61,9% são de teatro e 26,2% de música, com uma taxa de ocupação média da sala de 57% e um número médio de entradas de 174 pessoas. 18,9% dos espectáculos tem um repertório étnico, em que 71,1% são de música e 18,4% de teatro, com uma taxa de ocupação média da sala que ronda os 64% e um número médio de entradas de 332. 11,9% dos espectáculos tem um repertório alternativo, em que 41,7% são de dança (segundo a directora do teatro, a dança alternativa é uma das artes de palco com mais público) e 29,2% são de teatro, com uma taxa de ocupação média da sala de 47,5% e um número médio de entradas de 244. 9% dos espectáculos tem um repertório infantil, em que 61,1% são de teatro e 27,8% de música, com uma taxa de ocupação média da sala de 76% e um número médio de entradas por espectáculo de 680 crianças (os 18 espectáculos foram apresentados em 63 sessões; a aposta na infância é comprovada por estes números).

	Frequência	%
Portugal	157	78,1
Espanha	9	4,5
Rússia	3	1,5
Ucrânia	3	1,5
República Checa	2	1,0
França	2	1,0
EUA	1	,5
Bélgica	1	,5
Finlândia	1	,5
Roménia	1	,5
Geórgia	1	,5
Bielorrússia	1	,5
Arménia	1	,5
Etiópia	1	,5
Angola	1	,5



Cuba	1	,5
Moldávia	1	,5
China	1	,5
Total	188	93,5
Sem informação	13	6,5
Total	201	100,0

Quadro 3. País de origem do evento

Em termos de país de origem do evento, 78,1% dos espectáculos apresentados vêm de Portugal, 4,5% de Espanha e 4% dos antigos países de Leste (Rússia, Ucrânia e República Checa). De Portugal, 44,6% são espectáculos de música e 34,4% de teatro; o tipo de repertório segue a tendência geral de uma maioria de espectáculos com repertório clássico (22,3%), seguido de popular (21,6%), étnico (18%) e alternativo (14,4%), com uma taxa média de ocupação da sala de 60%. Os espectáculos oriundos de Espanha distribuem-se de forma idêntica entre teatro, música e dança (33,3% de cada), o que remete para uma preocupação por parte de quem programa em dar a conhecer um pouco de tudo o que se faz do outro lado da fronteira, em que 55,6% dos espectáculos apresentados têm um repertório popular e 33,3% são étnicos, com uma taxa média de ocupação da sala que os ronda os 46%.

	Frequência	%
POC	55	27,4
Teatro	146	72,6
Total	201	100,0

Quadro 4. Regime de financiamento dos eventos

27,4% do total dos espectáculos foram financiados pelo Programa Operacional da Cultura e que desses, 47,3% são espectáculos de música, 32,7% de teatro e 16,4% de dança. A maior parte dos espectáculos financiados pelo POC (79,2%) são espectáculos portugueses, seguidos dos espectáculos dos antigos países de Leste. A circulação dos espectáculos produzidos em Espanha é financiada pelo governo espanhol, na medida em que se trata de uma deslocação ao estrangeiro e o teatro que os acolhe só tem de assegurar o alojamento e a alimentação.

	Frequência	%
Lisboa	50	24,9
Bragança	44	21,9
Porto	28	13,9
Vila Real	5	2,5
Kiev	3	1,5
Aveiro	2	1,0
Madrid	2	1,0
Galiza	2	1,0
Castilla y Leon	2	1,0
Valladolid	2	1,0
Setúbal	1	,5
Évora	1	,5
Coimbra	1	,5
Braga	1	,5
Helsínquia	1	,5
Paris	1	,5
Pequim	1	,5
Total	147	73,1
Sem informação	54	26,9
Total	201	100,0

Quadro 5. Cidade ou zona geográfica de proveniência dos eventos

Dentro de Portugal e atendendo à cidade ou zona geográfica de onde provêm os espectáculos, 24,9% vem de Lisboa, seguidos de 21,9% de Bragança, 13,9% do Porto e 2,5% de Vila Real.

	Frequência	%
Grande Auditório	168	83,6
Caixa de Palco	22	10,9
Foyer	6	3,0
Sala de Ensaios	3	1,5
Total	199	99,0
Sem informação	2	1,0
Total	201	100,0

Quadro 6. Local no equipamento

83,6% dos espectáculos acontece no Grande Auditório, 10,9% na Caixa de Palco, 3% no Foyer e 1,5% na Sala de Ensaios. Seguindo a tendência, a maioria (49,4%) dos espectáculos que acontece no Grande Auditório é de música, seguidos do teatro (25%) e da dança (13,1%). 63,6% dos espectáculos que ocorrem na Caixa de Palco é de teatro; o Foyer é usado para exposições (66,7% dos eventos realizados) e espectáculos de música (33,3%); a Sala de Ensaios tem um uso maioritário em espectáculos de teatro (66,7%).

	Frequência	%
1 sessão	167	83,1
2 sessões	15	7,5
4 sessões	7	3,5
3 sessões	3	1,5
6 sessões	2	1,0
8 sessões	2	1,0
5 sessões	1	,5
12 sessões	1	,5
Total	198	98,5
Sem informação	3	1,5
Total	201	100,0

Quadro 7. Número de sessões por evento

83,1% dos espectáculos teve uma única sessão, em que 50,3% foram espectáculos de música, 25,7% de teatro e 11,4% de dança. 7,5% dos espectáculos foram apresentados duas vezes, em que 33,3% foi espectáculos de música e 26,7% de

teatro e dança. Os espectáculos com quatro e três sessões, apesar de comparados com o total representarem poucas ocorrências, caracterizam-se por ser maioritariamente de teatro, o que demonstra a preocupação em recuperar a tradição de outrora de ir ao teatro.

	Frequência	%
Nocturna	158	78,6
Diurna	32	15,9
1 Diurna + 1 Nocturna	3	1,5
1 Diurna + 4 Nocturna	1	,5
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,5
1 Diurna + 2 Nocturna	1	,5
3 Diurna + 3 Nocturna	1	,5
Total	197	98,0
Sem informação	4	2,0
Total	201	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

A distribuição dos espectáculos ao longo do dia é concordante com o público a que se destinam, senão vejamos: 78,6% das sessões foi nocturna, com uma taxa de ocupação de 57% e 15,9% das sessões aconteceu somente de dia, com uma taxa de ocupação média de 76%.

	Frequência	%
m/12	83	41,3
m/6	63	31,3
Todos	30	14,9
Escolas EB 1	6	3,0
Pré-escolar	4	2,0
m/16	2	1,0
Escolas EB 2 e 3	2	1,0
Bebés	2	1,0
Outros	2	1,0
m/4	1	,5
Total	195	97,0

Sem informação	6	3,0
Total	201	100,0

Quadro 9. Classificação em termos de público

56,2% do total dos espectáculos foi classificado como sendo para maiores de 12 anos (41,3%) ou para todo o tipo de idades (14,9%), o que justifica a percentagem de sessões nocturnas. A maior diferença de entre a categoria dos públicos a quem se destinam os espectáculos encontramos-la quando cruzamos essa variável com a situação de produção, na medida em que 60% dos espectáculos destinados a todo o tipo de público foram espectáculos realizados em situação de acolhimento, em que não é o próprio teatro que os produz e 36,7% foram espectáculos seleccionados. Quando se trata de espectáculos para um público maior de 12 anos, 92,8% desses espectáculos foi seleccionado, contra 7,2% de espectáculos em regime de acolhimento. Tal como já tínhamos identificado, estes espectáculos são maioritariamente de música e terão sido concebidos para um público o mais alargado possível.

31,3% dos espectáculos foi classificado como sendo para maiores de 6 anos, o que podemos relacionar com a percentagem de sessões diurnas. Outra das particularidades da distribuição dos espectáculos por idade é o facto de os espectáculos destinados ao pré-escolar (2% do total) serem em 75% dos casos de teatro e com repertório infantil. Quando os espectáculos são caracterizados como sendo para todo o tipo de idades, o tipo de repertório dominante é o clássico (57,9% dos casos), seguido de étnico (21,1%). O repertório alternativo surge com alguma expressividade nos espectáculos para maiores de 6 e 12 anos.

	Frequência	%
Seleccção	154	76,6
Acolhimento	37	18,4
Co-Produção	3	1,5
Produção	3	1,5
Encomenda	1	,5
Total	198	98,5
Sem informação	3	1,5
Total	201	100,0

Quadro 10. Situação de produção

Atendendo à situação de produção, 76,6% dos espectáculos foram seleccionados de entre um conjunto de alternativas possíveis; 18,4% foram espectáculos em regime de acolhimento, o que quer dizer que a produção fica a cargo de outra entidade que não o teatro e 3% foram espectáculos co-produzidos ou produzidos pelo próprio teatro.

	Frequência	%
Consagrado	127	63,2
Antigo/Reconhecido	23	11,4
Jovem	22	10,9
Total	172	85,6
Sem informação	29	14,4
Total	201	100,0

Quadro 11. Grau de consagração dos eventos

A distribuição dos eventos pelo grau de consagração é: 63,2% é consagrado, 11,4% antigo/reconhecido e 10,9% jovens.

Quando os projectos são jovens, as escolhas em termos de programação recaíram em repertórios popular (36,4%), clássico (31,8%) e alternativo (22,7%). De entre os espectáculos em que o reconhecimento se deve à antiguidade, 43,5% é de repertório étnico, 30,4% clássico e 13% infantil. Os projectos consagrados distribuem-se de forma mais ou menos equitativa entre os repertórios popular, étnico, clássico e alternativo.

	Frequência	%
< 10 €	51	25,4
Entre 10 e 25 €	25	12,4
Gratuito	12	6,0
> 25 €	3	1,5
Total	91	45,3
Sem informação	110	54,7
Total	201	100,0

Quadro 12. Faixa de preço dos espectáculos

Relativamente à faixa de preço dos espectáculos, em 25,4% dos espectáculos foi praticado um preço inferior a 10€, em 12,4% entre 10 a 25€, 6% foram espectáculos gratuitos e em 1,5% foi praticado um preço superior a 25€. Maioritariamente foram

praticados preços inferiores a 10€ nos espectáculos de música e teatro (41,2%) com repertórios popular em 31,9% dos casos, clássico em 23,4% e étnico em 17%. A taxa de ocupação média da sala desses espectáculos ronda os 54%, com um número médio de entradas de 191 pessoas. Dos espectáculos em que foram cobradas entradas entre os 10 e os 25€, 40% foram de música e 28% de dança, com repertórios que variam pouco em termos percentuais entre popular (32%), clássico (28%) e étnico (24%). A taxa de ocupação média da sala ronda os 51%, com um número médio de entradas de 209 pessoas. Os espectáculos gratuitos foram maioritariamente de música (58,3%), seguidos de teatro e dança (simultaneamente com 16,7%), com repertórios que se distribuem 30% por clássico e popular e 20% por étnico e alternativo. A taxa de ocupação média da sala ronda os 83,6%, com um número médio de entradas de 228 pessoas. Os espectáculos com preços superiores a 25€ surgem distribuídos de forma equitativa pelos tipos: música, dança e outro tipo de espectáculos, como circo, magia e stand up, mais concretamente, 33,3%; espectáculos que se distribuem da mesma forma pelos repertórios clássico, popular e étnico, sendo a taxa de ocupação média da sala de 46%, com um número médio de entradas de 182<sup>1</sup>.

O que nos permite concluir que não é o preço o principal factor a determinar a adesão do público aos espectáculos.

---

<sup>1</sup> No teatro, existem convites para os Vereadores e o Presidente da Câmara; nos espectáculos de dança, todos os alunos das escolas de dança têm acesso gratuito, assim como os alunos do teatro escolar nos espectáculos de teatro e os alunos do conservatório nos espectáculos de música. Os espectáculos dirigidos ao público do 1º ciclo são oferecidos pela autarquia. Existem duas casas de recolha de jovens abandonados que são convidados e que também não pagam, são estas as excepções à regra.





## **ANEXO 5**

### **CINETEATRO AVENIDA EM CASTELO BRANCO**



Nos três primeiros anos de programação (Setembro de 2000 a Setembro de 2003), o Cineteatro Avenida em Castelo Branco apresentou um total de 266 actividades com 322 sessões distribuídas por música, teatro, cinema, conferências, dança, ateliês e exposições, etc., não tendo sido fornecida informação sobre o número de espectadores e respectiva taxa de ocupação da sala.

	Frequência	%
Música	97	36,5
Teatro	40	15,0
Outros	39	14,7
Cinema	21	7,9
Conferência	21	7,9
Dança	17	6,4
Ateliês	15	5,6
Exposição	15	5,6
Ópera	1	,4
Total	266	100,0

Quadro 1. Tipo de actividade

36,5% das actividades realizadas foram espectáculos de música (em que 47,1% foram de repertório clássico e 26,4% étnico), 15% de teatro (em que 45% tem repertório popular e 27,5% infantil), 14,7% de outro tipo de actividades, como espectáculos de variedades realizados para comemoração do Natal, do final dos anos lectivos, etc., ou seja, espectáculos em que a produção não é da responsabilidade da Câmara Municipal e em que o teatro foi o espaço cedido para a realização do evento (81,8% tem repertório étnico). 7,9% foram sessões de cinema (em que 95,2% foram filmes com repertório popular) e igual percentagem tiveram as conferências realizadas ao longo dos três primeiros anos; mais uma vez, estas conferências não são da responsabilidade do edil, o espaço foi cedido para a sua realização. As restantes actividades foram espectáculos de dança (maioritariamente com repertório alternativo), ateliês (quase na totalidade com repertório infantil), exposições (15 em três anos, maioritariamente de fotografia, naquele que é considerado o espaço da Galeria Municipal) e um único espectáculo de ópera (com repertório étnico).

	Frequência	%
Popular	55	20,7
Étnico	44	16,5
Clássico	43	16,2
Infantil	27	10,2
Alternativo	10	3,8
Jazz	10	3,8
Outros	11	4,2
Clássico Contemporâneo	1	,4
Total	201	75,6
Sem informação	65	24,4
Total	266	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

Em termos de repertório, 20,7% dos eventos tem um repertório popular (em que 36,4% foram sessões de cinema, 32,7% espectáculos de teatro e 23,6% de música; sendo todos projectos consagrados provenientes no caso do teatro e da música quase sempre de Lisboa), 16,5% étnico (em que a maioria foi espectáculos de música quase sempre consagrados), 16,2% clássico (em que a quase totalidade foi espectáculos de música produzidos em Castelo Branco; a percentagem de espectáculos cujo artista é jovem ou antigo/reconhecido é baixa, 11,1%), 10,2% infantil (dos 27 eventos, 13 foram ateliês e 11 espectáculos de teatro, o que perfaz 88,8% do total) e apenas 10 espectáculos (3,8%) tiveram um repertório alternativo (90% de dança) e de jazz, todos eles de companhias ou artistas consagrados.

	Frequência	%
Portugal	226	85,0
Espanha	5	1,9
China	3	1,1
Brasil	2	,8
Cabo Verde	2	,8
Total	238	89,5
Sem informação	28	10,5
Total	266	100,0

Quadro 3. País de origem das actividades

85% são espectáculos produzidos em Portugal (37,6% foram espectáculos de música, 16,8% de teatro e outros, 6,6% foram ateliês e 6,2% espectáculos de dança com repertórios clássico e étnico), os outros países representados na programação limitam-se a Espanha (contribui com três filmes, um espectáculo de teatro com repertório popular e outro de dança alternativa, espectáculos de companhias consagradas), China (três filmes), Brasil (um espectáculo de música e outro de teatro, ambos consagrados com repertório popular) e Cabo Verde (um espectáculo de música étnica e outro de dança alternativa).

	Frequência	%
Castelo Branco	86	32,3
Lisboa	47	17,7
Porto	5	1,9
Aveiro	3	1,1
Setúbal	2	,8
Évora	2	,8
Viseu	2	,8
Coimbra	1	,4
Beja	1	,4
Total	149	56,0
Sem informação	117	44,0
Total	266	100,0

Quadro 4. Cidade de proveniência da actividade

32,3% são eventos criados na cidade de Castelo Branco (em que 34,9% são espectáculos de variedades produzidos por outros agentes que não o edil, 32,6% espectáculos de música essencialmente com repertório clássico e étnico e 11,6% conferências, eventos que mais uma vez não são da responsabilidade do edil, daí a elevada percentagem, como vamos verificar, de espectáculos em situação de acolhimento), 17,7% vem de Lisboa (em que 51,1% foram espectáculos de música e 25,5% de teatro com repertórios essencialmente popular e étnico e quase todos seleccionados de entre um conjunto possível) e as restantes cidades contribuem com 6,2% dos espectáculos (essencialmente de música e teatro, todos eles seleccionados e apresentados uma única vez).

	Frequência	%
1 sessão	212	79,7
2 sessões	14	5,3
5 sessões	13	4,9
3 sessões	5	1,9
4 sessões	3	1,1
Total	247	92,9
Sem informação	19	7,1
Total	266	100,0

Quadro 5. Número de sessões

79,7% foram eventos apresentados uma única vez (44,8% espectáculos de música, 16% outros, 15,1% espectáculos de teatro e 9% sessões de cinema; os filmes são exibidos quase na totalidade uma única vez dado que estão integrados em ciclos), 5,3% foram apresentados duas vezes (maioritariamente espectáculos de teatro) e 4,9% foram eventos que tiveram cinco sessões (a maior parte trata-se de ateliês). É de salientar que somente eventos produzidos em Portugal foram apresentados mais do que uma vez.

	Frequência	%
Seleccção	118	44,4
Acolhimento	110	41,4
Co-Produção	28	10,5
Encomenda	2	,8
Total	258	97,0
Sem informação	8	3,0
Total	266	100,0

Quadro 6. Situação de produção

44,4% dos eventos apresentados foi seleccionado de entre um conjunto de eventos disponível (em que mais de metade foram espectáculos seleccionados a partir do Programa de Difusão das Artes do Espectáculo, promovido pelo então Instituto Português das Artes do Espectáculo). Dos eventos seleccionados, 41,5% foram espectáculos de música, 28,8% de teatro, 11,9% de dança e a mesma percentagem de ateliês com repertórios maioritariamente popular, clássico e infantil. 41,4% foram

espectáculos em regime de acolhimento, no sentido de que o edil não é responsável pela produção do evento, limitou-se a ceder a sala para que ele aconteça (em que 30,9% são eventos categorizados como outros com repertórios maioritários popular e étnico, 19,1% foram conferências). 10,5% foram espectáculos em regime de co-produção, no âmbito de festivais organizados por agentes locais como o Primavera Musical, Festival Internacional de Música de Castelo Branco com o Conservatório Regional, outro festival de música com a ESART e o Entrelaços, Festival Internacional de Música Tradicional de Castelo Branco com o projecto Musicalbi (daí que a quase totalidade seja espectáculos de música com repertório clássico e étnico e artistas consagrados; a excepção foi uma exposição co-produzida com o GEOTA, Grupo de Estudos de Ordenamento do Território e Ambiente). Os dois projectos em regime de encomenda foram espectáculos de música encomendados ao Maestro Victorino d’Almeida.

	Frequência	%
Consagrado	72	27,1
Jovem	4	1,5
Antigo/Reconhecido	3	1,1
Total	79	29,7
Sem informação	187	70,3
Total	266	100,0

Quadro 7. Grau de consagração

27,1% dos eventos apresentados é consagrado no campo cultural (em que 51,4% foram espectáculos de música e 23,6% de teatro), apenas quatro eventos jovens foram realizados (três de música e um de teatro maioritariamente clássicos e produzidos em Portugal) e três cujo reconhecimento se deve à antiguidade do projecto (também de música clássica e também produzidos em Portugal).





**ANEXO 6**  
**TEATRO MUNICIPAL DE FARO**



Nos três primeiros anos de programação (de Julho de 2005 a Julho de 2008), o Teatro Municipal de Faro, Teatro das Figuras apresentou 298 eventos com 509 sessões, 345 espectadores em média por sessão, o que dá uma taxa de ocupação da sala de 43,9% e um número médio de espectadores por ano de 38.400 (estes dados foram retirados dos Relatórios de Actividades fornecidos pelo teatro). Os eventos mais vistos foram os de música, teatro e os organizados pelo Serviço Educativo.

	Frequência	%
Música	146	49,0
Teatro	55	18,5
Dança	37	12,4
Ateliê	25	8,4
Outros	13	4,4
Cinema	11	3,7
Novo Circo	5	1,7
Ópera	4	1,3
Conferência	1	,3
Total	297	99,7
Sem Informação	1	,3
Total	298	100,0

Quadro 1. Tipo de evento

49% dos eventos realizados foram espectáculos de música (33,8% com repertório clássico, 26,2% étnico e 17,2% popular, projectos maioritariamente consagrados de Faro que resultaram de co-produções, apresentados uma vez à noite no Teatro das Figuras para maiores de 6 anos e em que foram cobrados bilhetes inferiores a 10€ ou entre 10 e 25€), 18,5% de teatro (com repertório maioritário popular, projectos seleccionados, consagrados de Lisboa e Faro com duas apresentações no Teatro das Figuras ou no Teatro Lethes para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€), 12,4% de dança (com repertórios maioritários alternativo e étnico, projectos seleccionados, consagrados de Faro e Lisboa, apresentados quase na totalidade no Teatro das Figuras para todo o tipo de público com bilhetes entre 10 a 25€), 8,4% ateliês (essencialmente infantis e produzidos em Faro; é de referir que 17,6% do total de ateliês tem como público alvo os maiores de 16 anos; os preços rondam em média valores entre 10 a 25€ e acontecem em duas ou quatro sessões, maioritariamente diurnas), 4,4% outros (onde

estão inseridas as visitas encenadas ao Teatro das Figuras da responsabilidade do Serviço Educativo em co-produção com a Associação Cultural Ar Quente; os repertórios maioritários são infantil e alternativo e as sessões, maioritariamente diurnas, têm preços inferiores a 10€, 3,7% sessões de cinema (integradas na Festa do Cinema Francês em co-produção com a Alliance Française e em eventos da responsabilidade do Cineclube de Faro, daí a situação de produção dominante ser o acolhimento; sessões no Teatro das Figuras com preços inferiores a 10€, cinco espectáculos de novo circo (projectos seleccionados de repertório alternativo, maioritariamente jovens, todos apresentados no Teatro das Figuras com bilhetes inferiores a 10€ ou entre 10 e 25€), quatro óperas (duas de repertório clássico contemporâneo, uma de repertório clássico e outra infantil, apresentadas no Teatro das Figuras) e uma conferência em regime de acolhimento, ou seja, a produção não é da responsabilidade da equipa do Teatro das Figuras.

No primeiro ano de actividade, o teatro acolheu 18 eventos (5,7% do total dos três anos) da iniciativa Faro, Capital Nacional da Cultura que se traduziram maioritariamente em espectáculos na área da música e da dança dirigidos a maiores de 16 anos.

	Frequência	%
Popular	71	23,8
Clássico	54	18,1
Infantil	54	18,1
Étnico	51	17,1
Alternativo	31	10,4
Clássico Contemporâneo	14	4,7
Jazz	8	2,7
Total	283	95,0
Sem Informação	15	5,0
Total	298	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

23,8% dos eventos foram de repertório popular (47,9% espectáculos de teatro e 35,2% de música de projectos seleccionados, consagrados, nacionais, de Faro e Lisboa, destinados a maiores de 12 anos e com bilhetes inferiores a 10€), 18,1% clássico (quase na totalidade espectáculos de música de projectos consagrados nacionais, de Faro, e em

situação de co-produção, todos apresentados no Teatro das Figuras, metade com sessões nocturnas e a outra metade com sessões diurnas, destinados a maiores de 6 anos com preços inferiores a 10€ ou entre 10 e 25€ e infantil (38,9% espectáculos de música, 27,8% ateliês, 16,7% teatro e 13% outros, as visitas encenadas ao teatro resultantes de jovens projectos em situação de co-produção ou de produção do próprio teatro, todos nacionais, apresentados durante o dia, destinados a escolas EB1, bebés, pré-escolar e maiores de 6 anos e a preços inferiores a 10€, este é o tipo de repertório que implica uma maior diversidade no número de sessões: 46,3% aconteceram uma vez, 24,1% duas vezes, 13% três vezes, 9,3% seis vezes e 7,4% quatro vezes), 17,1% étnico (74,5% espectáculos de música e 21,6% de dança de projectos seleccionados, consagrados de Lisboa, quando nacionais, destinados a maiores de 6 anos e com preços entre 10 e 25€, este é o tipo de repertório em que surgem mais projectos internacionais), 10,4% alternativo (48,4% espectáculos de dança e 16,1% de novo circo, projectos consagrados, seleccionados, destinados a maiores de 12 anos e com preços entre 10 e 25€ ou inferiores a 10€), 4,7% clássico contemporâneo (essencialmente espectáculos de teatro de projectos consagrados, seleccionados, apresentados duas vezes, destinados a maiores de 12 anos e a preços entre 10 e 25€) e 2,7% jazz (maioritariamente projectos consagrados, seleccionados, apresentados entre o Teatro das Figuras e o Teatro Lethes, a preços inferiores a 10€).

	Frequência	%
Consagrado	153	51,3
Jovem	46	15,4
Antigo/Reconhecido	21	7,0
Total	220	73,8
Sem Informação	78	26,2
Total	298	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

51,3% foram projectos consagrados no campo cultural (essencialmente eventos na área da música, teatro e dança com repertórios clássico, popular e étnico, seleccionados ou em situação de co-produção, destinados a maiores de 6 anos a preços entre 10 a 25€, quando nacionais, maioritariamente de Faro), 15,4% jovens projectos (maioritariamente eventos seleccionados de música e teatro com repertório infantil e popular, todos nacionais e maioritariamente de Faro, apresentados entre o Teatro das

Figuras e o Teatro Lethes a preços inferiores a 10€) e 7% devem o seu reconhecimento à antiguidade do projecto (maioritariamente projectos de música, dança e teatro com repertório étnico e popular, todos de Faro e em situação de acolhimento, a preços inferiores a 10€, é neste tipo de eventos que o teatro mais apostou em sessões mistas, ou seja, de dia e de noite).

	Frequência	%
Teatro das Figuras	248	83,2
Teatro Lethes	41	13,8
Solar do Capitão-Mor	7	2,3
Sala de Ensaios	1	,3
Total	297	99,7
Sem Informação	1	,3
Total	298	100,0

Quadro 4. Local no equipamento

83,2% dos eventos foram apresentados na sala do Teatro das Figuras (em que 52,4% foram espectáculos de música, 14,5% de dança e 12,9% de teatro, projectos consagrados, de Faro, quando nacionais, com repertórios maioritários clássico, popular, infantil e étnico, apresentados uma vez para maiores de 6 anos a preços inferiores a 10€ e resultantes de situações de selecção ou co-produção), 13,8% no Teatro Lethes (este espaço passou a ser utilizado em Outubro de 2006 e “entretanto transformou-se no espaço que acolhe as instituições locais e coisas pequeninas. Faro sempre teve e continua a ter muito associativismo. Existem companhias amadoras de estrangeiros que fazem teatro, têm sucesso e apresentam as suas peças no Lethes que vai estando cheio. O Micro Festival de Jazz também tem funcionado muito bem nesse espaço, a Acta, Companhia de Teatro do Algarve, tem apresentado lá muitos dos seus espectáculos”, segundo testemunho do maestro Osvaldo Ferreira; no período em análise, 56,1% do total de eventos apresentados foram espectáculos de teatro e 39% de música; projectos seleccionados, maioritariamente jovens, com repertório popular, apresentados uma vez para maiores de 12 anos a preços inferiores a 10€, 87,5% nacionais, maioritariamente de Faro, três espanhóis, um dos EUA e outro do Brasil), sete ateliês no Solar do Capitão-Mor (este espaço passou a ser utilizado a partir de Julho de 2007 e sempre para a realização de ateliês, maioritariamente de repertório infantil, produzidos pelo teatro com quatro sessões diurnas a preços superiores a 25€) e um ateliê na Sala de Ensaios do

Teatro das Figuras. Os espectáculos de teatro são apresentados no Teatro das Figuras ou no Teatro Lethes, os restantes tipos de eventos acontecem maioritariamente no Teatro das Figuras.

	Frequência	%
Portugal	240	80,5
Espanha	7	2,3
França	6	2,0
Brasil	6	2,0
EUA	3	1,0
Inglaterra	2	,7
Cabo Verde	2	,7
República Checa	1	,3
Ucrânia	1	,3
Roménia	1	,3
Outros	6	1,8
Total	275	92,3
Sem Informação	23	7,7
Total	298	100,0

Quadro 5. País de origem

80,5% dos eventos foram produzidos em Portugal (49,6% eventos na área da música, 21,3% teatro e 10% ateliês, projectos maioritariamente seleccionados ou co-produzidos, consagrados com repertórios popular, infantil e clássico, destinados a maiores de 6 anos a preços inferiores a 10€), 2,3% em Espanha (três espectáculos de música e dança e um de teatro, projectos seleccionados, consagrados com repertório maioritário étnico, apresentados duas ou uma vez entre o Teatro das Figuras e o Teatro Lethes, a preços entre 10 a 25€), 2% em França (projectos consagrados maioritariamente de novo circo apresentados uma vez, daí o repertório maioritário ser alternativo) e no Brasil (maioritariamente projectos consagrados de música com repertório étnico, apresentados uma vez), três eventos provêm dos EUA (maioritariamente projectos consagrados de música jazz ou popular, apresentados uma ou quatro vezes), dois de Inglaterra e Cabo Verde (ambos projectos consagrados de música; no caso de Inglaterra com repertório popular e étnico e no caso de Cabo Verde, étnico), os restantes países, nove, contribuíram apenas com um evento

(maioritariamente projectos consagrados de dança e música). A maior parte dos projectos internacionais foi apresentada à noite no Teatro das Figuras com bilhetes entre os 10 e os 25€ ou superiores a 25€

	Frequência	%
Faro	131	44,0
Lisboa	36	12,1
Porto	6	2,0
Setúbal	1	,3
Coimbra	1	,3
Braga	1	,3
Viseu	1	,3
Santarém	1	,3
Total	178	59,7
Sem Informação	120	40,3
Total	298	100,0

Quadro 6. Zona de proveniência dos eventos

44% dos eventos foram produzidos em Faro (em que 55,7% foram espectáculos de música, 16,8% ateliês, 10,7% teatro e 8,4% outros apresentados sobretudo de dia para maiores de 6 anos ou para todo o tipo de público a preços inferiores a 10€, projectos maioritariamente consagrados, co-produzidos ou produzidos pelo próprio teatro com repertório infantil e clássico; aliás, estes dois repertórios quase que se esgotam nas produções realizadas em Faro), 12,1% provêm de Lisboa (essencialmente projectos consagrados de música e teatro com repertórios popular e étnico, seleccionados e apresentados no Teatro das Figuras, uma vez à noite, para maiores de 12 anos, a preços entre 10 e 25€), 2% do Porto (todos espectáculos de teatro, maioritariamente projectos consagrados, seleccionados com repertórios popular e infantil, daí que as apresentações aconteçam tanto à noite como de dia a preços inferiores a 10€) e as restantes cidades contribuíram, cada uma delas, com um evento.



	Frequência	%
1 sessão	198	66,4
2 sessões	48	16,1
3 sessões	22	7,4
4 sessões	15	5,0
6 sessões	7	2,3
5 sessões	3	1,0
7 sessões	2	,7
8 sessões	1	,3
9 sessões	1	,3
Total	297	99,7
Sem Informação	1	,3
Total	298	100,0

Quadro 7. Número de sessões por evento

66,4% dos eventos foi apresentado uma vez (maioritariamente projectos consagrados de música com repertórios clássico, popular e étnico, seleccionados ou co-produzidos e quando nacionais, de Faro, destinados a maiores de 6 anos, a preços inferiores a 10€ ou entre 10 e 25€), 16,1% duas (maioritariamente espectáculos de teatro e dança com repertórios infantil e popular, seleccionados e destinados a maiores de 12 anos, a preços inferiores a 10€ ou entre 10 e 25€), 7,4% três (maioritariamente espectáculos de teatro com repertório infantil, seleccionados ou co-produzidos, apresentados de dia e destinados a maiores de 6 anos a preços inferiores a 10€), 5% quatro (maioritariamente ateliês com repertórios infantil e popular, co-produzidos pelo teatro e que decorreram de dia), 2,3% seis (essencialmente ateliês com repertório infantil, produzidos pelo teatro e que decorreram de dia), três eventos tiveram cinco sessões (o Festival de Cinema do Mediterrâneo, um Concurso Internacional de Dança e a Homenagem a José Álvaro de Moraes), dois eventos tiveram sete sessões (a Festa do Cinema Francês e o Festival: Um mundo de percussões), um evento, oito sessões (o Festival de Música Latina de Londres) e outro nove (a IX edição dos Encontros de Cinema de Animação).

	Frequência	%
Nocturna	177	59,4
Diurna	101	33,9
1 Diurna + 1 Nocturna	5	1,7
1 Diurna + 2 Nocturna	4	1,3
2 Diurna + 2 Nocturna	3	1,0
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,3
1 Diurna + 3 Nocturna	1	,3
3 Diurna + 1 Nocturna	1	,3
2 Diurna + 5 Nocturna	1	,3
4 Diurna + 5 Nocturna	1	,3
4 Diurna + 1 Nocturna	1	,3
1 Diurna + 5 Nocturna	1	,3
Total	297	99,7
Sem Informação	1	,3
Total	298	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

59,4% dos eventos foi apresentado apenas à noite (maioritariamente projectos consagrados, seleccionados de música com repertórios popular e étnico de Faro e Lisboa, quando nacionais, destinados a maiores de 6 anos, a preços entre 10 e 25€), 33,9% foi apresentado apenas de dia (maioritariamente projectos consagrados de Faro, de música e ateliês com repertório infantil, co-produzidos, destinados ao público escolar a preços inferiores a 10€). Quase todos os projectos com apresentações mistas (diurna e nocturna) são nacionais.

	Frequência	%
Seleccção	130	43,6
Co-Produção	87	29,2
Acolhimento	50	16,8
Produção	29	9,7
Iniciativa	1	,3
Total	297	99,7
Sem Informação	1	,3
Total	298	100,0

Quadro 9. Situação de produção

43,6% dos eventos foi seleccionado de entre um conjunto de eventos disponíveis no campo cultural (maioritariamente projectos de Lisboa, quando nacionais, consagrados de música e teatro com repertórios popular e étnico, para maiores de 6 anos, a preços entre 10 e 25€), 29,2% dos eventos foram realizados em co-produção com outras entidades (maioritariamente na área da música com a Orquestra do Algarve e outros agentes culturais locais, com repertórios clássico e infantil, apresentados de dia para maiores de 6 anos a preços inferiores a 10 €), 16,8% dos eventos foi produzido por entidades externas ao teatro que se limitou a ceder o espaço (dezoito eventos, ou seja, 36% do total de eventos em situação de acolhimento, foram produções da Faro, Capital Nacional da Cultura que decorreu em 2005; a maioria dos eventos foi projectos consagrados de música e dança com repertório popular, classificados para todo o tipo de público a preços inferiores a 10€), 9,7% dos eventos foi produzido pelo próprio teatro (os ateliês desenvolvidos pelo Serviço Educativo e o Festival: Um Mundo de Percussões, daí que o repertório maioritário seja infantil e sejam eventos com mais do que uma sessão a preços entre 10 e 25€) e um espectáculo de dança étnica a favor da AMI com duas sessões por iniciativa do teatro a preços entre 10 e 25€

	Frequência	%
m/6	63	21,1
m/12	48	16,1
Todos	29	9,7
m/4	21	7,0
m/16	13	4,4
Escolas EB 1	8	2,7
Bebés	7	2,3
Pré-escolar	6	2,0
Escolas EB 2 e 3	2	,7
m/18	1	,3
Total	198	66,4
Sem Informação	100	33,6
Total	298	100,0

Quadro 10. Classificação do evento de acordo com a idade

21,1% dos eventos foi classificado para maiores de 6 anos (maioritariamente projectos seleccionados, de música com repertórios clássico e étnico a preços entre 10 e 25 €), 16,1% para maiores de 12 anos (maioritariamente projectos seleccionados, de teatro com repertório popular a preços entre 10 e 25€), 9,7% para todos (maioritariamente projectos seleccionados e co-produções, de música com repertórios clássico, étnico e popular a preços inferiores a 10€ ou entre 10 e 25€), 7% para maiores de 4 anos (essencialmente projectos seleccionados e co-produzidos, de música com repertórios clássico e étnico a preços inferiores a 10€) e 4,4% para maiores de 16 anos (maioritariamente projectos seleccionados, nacionais, de teatro com repertório popular que são apresentados no Teatro Lethes com uma ou duas sessões a preços inferiores a 10€). Todos estes eventos são consagrados no campo cultural.

Os projectos classificados como sendo para bebés, pré-escolar, escolas EB1, 2 e 3 são maioritariamente jovens em termos de grau de consagração, nacionais e apresentados mais do que uma vez.

	Frequência	%
< 10 €	107	35,9
entre 10 e 25 €	81	27,2
> 25 €	17	5,7
gratuito	14	4,7
Total	219	73,5
Sem Informação	79	26,5
Total	298	100,0

Quadro 11. Faixa de preços dos eventos

35,9% foram eventos com bilhetes inferiores a 10€ (em que a maioria foi projectos consagrados de música e teatro com repertórios popular e infantil, de Faro, seleccionados e destinados a maiores de 6 anos), 27,2% com bilhetes entre 10 a 25€ (maioritariamente projectos consagrados de música com repertórios étnico e popular, de Faro ou de Lisboa, seleccionados e destinados a maiores de 6 anos), 5,7% com bilhetes de valor superior a 25€ (maioritariamente projectos internacionais de música, seleccionados, com repertório étnico, todos consagrados) e 4,7% gratuitos (projectos consagrados ou projectos cujo reconhecimento é devido à antiguidade em situação da acolhimento, de música, dança e ateliês com repertório clássico e infantil e de Faro).



## **ANEXO 7**

### **TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA**





Nos três primeiros anos de actividade (Abril de 2005 a Abril de 2008), o Teatro Municipal da Guarda apresentou 677 actividades, distribuídas entre música, cinema, teatro, ateliês e exposições, num total de 896 sessões, com uma taxa média de ocupação das salas de 42% e 40.000 espectadores por ano. Se a este valor acrescentarmos o número de clientes do Café Concerto temos um valor anual de 110.000 espectadores/visitantes/clientes.

	Frequência	%	Nº médio de pessoas	Taxa de ocupação das salas (%)
Música	215	31,8	140	49,7
Cinema	149	22,0	30	16,9
Teatro	87	12,9	135	43,3
Ateliê	80	11,8	40	64,1
Outros	58	8,6	200	60,5
Exposição	35	5,2		
Dança	17	2,5	222	57,1
Conferência	16	2,4	148	58,3
Publicação	7	1,0	65	52
Ópera	6	,9	482	93,9
Novo Circo	2	,3	33	21,9
Total	672	99,3	114	42,1
Sem informação	5	,7		
Total	677	100,0		

Quadro 1. Tipo de actividade

Como se pode verificar pelo quadro, a actividade deste teatro é variada com valores percentuais que vão desde 31,8% para espectáculos de música (com repertórios que variam entre étnico – 28,6%, popular – 28,2% e alternativo – 16,5%; o valor percentual de espectáculos com repertório étnico deriva da aposta nas músicas do mundo e na música portuguesa; a taxa média de ocupação das salas para este tipo de espectáculo é de 49,7% e 140 pessoas em média por sessão), 22% para sessões de cinema (16,9% é a taxa média de ocupação das salas, menor taxa de ocupação registada e uma média de 30 pessoas por sessão), 12,9% para espectáculos de teatro (em que 63,5% foram de repertório popular; a taxa média de ocupação das salas para este tipo de espectáculo é 43,3% e 135 pessoas por sessão), 11,8% para ateliês (66,7% foram

infantis, onde estão incluídas as visitas guiadas com oficinas e 20% alternativos com taxas de ocupação de 64,1% e 40 pessoas por sessão), as restantes actividades não atingem percentagens superiores a 9%.

Os espectáculos que apresentam melhor taxa de ocupação média das salas são as óperas com um valor de 93,9% e 482 pessoas por sessão. Os espectáculos de dança, com taxas de ocupação média de 57,1%, têm por sessão 222 pessoas a assistir.

Das 677 actividades, 117 foram organizadas pelo Serviço Educativo, ou seja, 17% do total das actividades foi da responsabilidade deste serviço. Tratam-se maioritariamente de ateliês organizados no âmbito dos ciclos e festivais como o Acto Seguinte, o Festival de Teatro da Guarda, o Ciclo Campainhas & C@mpanhia Ilimitada, o Inblues, o Festival de Blues da Guarda, o Jazz nas Alturas, o Festival de Jazz da Guarda, o Ribeirinha, o Festival de Mulheres e o Inside Out, o projecto de acção cultural e social. Daí que a maior parte das actividades seja produzida pelo próprio teatro.

	Frequência	%
Popular	169	25,0
Étnico	84	12,4
Alternativo	83	12,3
Clássico	31	4,6
Infantil	30	4,4
Jazz	24	3,5
Clássico Contemporâneo	13	1,9
Outros	23	3,4
Total	457	67,5
Sem informação	220	32,5
Total	677	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

As actividades desenvolvidas são caracterizadas em 25% dos casos por um repertório popular (34,3% de espectáculos de música e 32% de teatro com taxas médias de ocupação das salas de 40,7% e 96 pessoas em média por sessão), 12,4% étnico (em que 70,2% foi espectáculos de música com taxas de ocupação das salas de 55,5% e 162 pessoas em média por sessão) e 12,3% alternativo (em que 41% foi espectáculos de música, 20,5% sessões de cinema e 12% espectáculos de dança com taxas de ocupação

das salas de 31%, as mais baixas, mas 100 pessoas em média por sessão), os restantes tipos de repertório atingem percentagens inferiores a 5%. No entanto, é no repertório infantil que se encontram as taxas de ocupação das salas mais elevadas, de 68% e 199 crianças em média por sessão.

	Frequência	%
Portugal	446	65,9
EUA	44	6,5
Espanha	32	4,7
França	25	3,7
Inglaterra	13	1,9
Brasil	8	1,2
Itália	7	1,0
Rússia	6	,9
China	6	,9
Alemanha	5	,7
Noruega	4	,6
Argentina	3	,4
Canadá	3	,4
Áustria	3	,4
Suécia	3	,4
Japão	3	,4
Outros	20	2,4
Total	631	93,2
Sem informação	46	6,8
Total	677	100,0

Quadro 3. País de origem

65,9% das actividades apresentadas foram produzidas em Portugal com repertórios maioritários popular, étnico e alternativo. Destas, 33,6% foi espectáculos de música, 18,1% ateliês (os 80 ateliês foram produzidos em Portugal), 14,7% espectáculos de teatro, 7,5% exposições e 6,3% sessões de cinema. A aposta nas produções nacionais oscilou entre a consagração (55,4% dos casos) e novos projectos (43,3%), com taxas de ocupação média das salas de 51,6% com 159 pessoas.

6,5% foram eventos provenientes dos EUA com repertórios popular, alternativo e jazz (79,5% dos quais filmes, com taxas de ocupação das salas de 20% e 40 pessoas), 4,7% de Espanha (40,6% espectáculos de teatro, graças à circulação de espectáculos que a pertença do teatro à Rede de Teatros de Castilla y León permite e à realização da Mostra de Teatro de Castela e Leão; 31,3% espectáculos de música, com taxas de ocupação de 39% e 120 pessoas), 3,7% de França (em que 88% foram filmes, com taxas de ocupação de 13% com 26 pessoas) e 1,9% de Inglaterra (em que 76,9% foram igualmente filmes, com taxas de ocupação de 31,2% com 51 pessoas), cada um dos restantes países contribuiu com menos de 10 eventos.

É nos espectáculos de música que se encontra uma maior diversidade em termos de país de origem: Espanha (10 espectáculos), EUA (8), Brasil (6 – alguns destes espectáculos foram apresentados no decorrer da edição de 2005 do Festival do Outro, dedicada a este país), Noruega (4), França e Inglaterra (3), Itália e Áustria (2), Bélgica, Finlândia, Roménia, Cuba, Alemanha, Guiné-Bissau, Argentina, México, Canadá, Israel, Irão, Suíça, Índia (1).

	Frequência	%
Guarda	167	24,7
Lisboa	72	10,6
Porto	16	2,4
Castelo Branco	15	2,2
Viseu	10	1,5
Évora	3	,4
São Petersburgo	3	,4
Setúbal	1	,1
Madrid	1	,1
Leiria	1	,1
Açores	1	,1
Total	290	42,8
Sem informação	387	57,2
Total	677	100,0

Quadro 4. Cidade ou zona de proveniência da actividade

24,7% das actividades foi produzida na Guarda (em que 40,9% foram ateliês e 21,3% espectáculos de música, com repertórios maioritariamente étnicos, popular,

infantil e alternativo; 88% são projectos jovens e apenas 12% são projectos consagrados; a maior parte foi apresentada no Café-Concerto, na Sala de Ensaios e no Pequeno Auditório com taxas médias de ocupação das salas de 67,8% e 177 pessoas por sessão), 10,6% em Lisboa (34,7% foram espectáculos de música e 22,2% de teatro com repertórios maioritariamente popular, étnico e alternativo; a maioria foi projectos consagrados, apresentados nos Grande e Pequeno Auditórios com taxas de ocupação média de 48,7% e 213 pessoas), 2,4% no Porto (56,3% foi espectáculos de música e 31,3% de teatro com repertórios maioritariamente popular, clássico e étnico; 57,1% de projectos consagrados e 42,9% de novos projectos com taxas médias de ocupação de 53,2% e 193 pessoas), 2,2% em Castelo Branco (53,3% espectáculos de teatro e 26,7% de música com repertório maioritário popular, projectos jovens maioritariamente apresentados no Café-Concerto e no Pequeno Auditório com taxas médias de ocupação das salas de 45,2% e 71 pessoas), 1,5% em Viseu (50% espectáculos de teatro e 30% de dança com repertórios maioritários alternativo e popular, apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação média das salas de 54,1% e 196 pessoas) e as restantes zonas não ultrapassam o meio ponto percentual.

	Frequência	%
Pequeno Auditório	261	38,6
Café-Concerto	166	24,5
Grande Auditório	120	17,7
Sala de Ensaios	40	5,9
Galeria de Arte	20	3,0
Bar	11	1,6
Foyer	4	,6
Espaço Exterior	2	,3
Total	624	92,2
Sem informação	53	7,8
Total	677	100,0

Quadro 5. Local no equipamento

O Pequeno Auditório foi o espaço que mais actividades acolheu, 38,6% do total; no entanto, mais de metade foram sessões de cinema, 22,6% foram espectáculos de música e 16,5% de teatro; ocupado maioritariamente por projectos produzidos na Guarda e em Lisboa. Mesmo assim é o espaço por excelência onde se apresenta teatro,

mais exactamente 50% do total de espectáculos de teatro. Os repertórios maioritários foram em 47,8% dos casos o popular, em 26,9% o alternativo e em 9,9% o étnico, com taxas de ocupação média das salas de 25,2% com 47 pessoas.

No Café-Concerto foi realizado 24,5% das actividades, em que mais de metade foi espectáculos de música e 85,2% jovens projectos com taxas de ocupação de 58,8% e 70 pessoas; os projectos produzidos em Portugal, nomeadamente na Guarda foram maioritariamente apresentados nesta sala, seguida do Pequeno Auditório.

No Grande Auditório, foi realizado 17,7% do total de actividades (em que 50% foi espectáculos de música, 22,5% de teatro e 10,8% de dança; esta é a sala onde os espectáculos de dança são mais apresentados; as taxas de ocupação em média são de 54,2% e 327 pessoas), seguido da Sala de Ensaios com 5,9% e taxas de ocupação de 82,3% e 34 pessoas em média (em que 90% foi ateliês; os restantes ateliês foram realizados no Bar do Grande Auditório ou no Pequeno Auditório) e a Galeria de Arte com 3% (onde foram realizadas 20 exposições; as restantes exposições foram realizadas 12 no Café-Concerto e 3 no Foyer). O espaço exterior foi utilizado em espectáculos que decorreram por ocasião da inauguração do teatro.

	Frequência	%
1 sessão	531	78,4
2 sessões	67	9,9
3 sessões	12	1,8
4 sessões	9	1,3
5 sessões	7	1,0
6 sessões	2	,3
7 sessões	1	,1
9 sessões	1	,1
10 sessões	1	,1
15 sessões	1	,1
16 sessões	1	,1
55 sessões	1	,1
Total	634	93,6
Sem informação	43	6,4
Total	677	100,0

Quadro 6. Número de sessões

78,4% das actividades foi apresentado uma vez (39,5% foi espectáculos de música, 23,4% sessões de cinema e 12,5% espectáculos de teatro com repertórios essencialmente popular, étnico e alternativo e maioritariamente apresentados no Pequeno Auditório e Café-Concerto), 9,9% duas vezes (em que 35,8% foi sessões de cinema, 31,3% ateliês e 19,4% espectáculos de teatro com repertórios maioritários infantil, alternativo e popular apresentados no Pequeno Auditório) e é de salientar um evento que foi realizado 55 vezes, concretamente um projecto de animação musical organizado pelo Serviço Educativo destinado a crianças do Jardim de Infância (que representa 6% do total de sessões). O repertório infantil é aquele que apresenta em termos de valores relativos o número de sessões mais diferenciado (50%, uma sessão, 33,3% duas, 6,7%, quatro e 3,3% cinco, seis e cinquenta e cinco sessões).

No caso das sessões de cinema, apenas um filme foi apresentado mais do que duas vezes, a saber três (tratam-se de sessões relacionadas com uma ópera produzida pelo Projéc~, a estrutura de produção teatral do próprio teatro), os restantes foram apresentados maioritariamente uma vez.

Outra curiosidade é o facto de os eventos apresentados três e quatro vezes serem maioritariamente jovens projectos. E de todos os eventos que foram apresentados mais do que três vezes serem de produção nacional, nomeadamente da Guarda.

	Frequência	%
Nocturna	481	71,0
Diurna	43	6,4
Diurna-Tarde	36	5,3
Diurna-Manhã	14	2,1
1 Diurna + 1 Nocturna	5	,7
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,1
Total	580	85,7
Sem informação	97	14,3
Total	677	100,0

Quadro 7. Tipo de sessão

71% das actividades foi apresentado à noite (42,8% foi espectáculos de música, 28,3% sessões de cinema e 15,4% espectáculos de teatro com repertórios maioritários popular, étnico e alternativo) e 13,8% foi apresentado unicamente de dia (82,7% foram

ateliês). Das actividades diurnas, 89,3% tiveram um repertório infantil e praticamente todas tiveram produção nacional, nomeadamente da Guarda.

97,6% do total de espectáculos de música foram apresentados à noite. Os espectáculos de ópera e novo circo só foram apresentados de noite.

	Frequência	%
m/12	131	19,4
Todos	90	13,3
m/16	59	8,7
m/4	48	7,1
m/6	35	5,2
Outros	21	3,1
Escolas EB 1	11	1,6
m/18	7	1,0
Escolas EB 2 e 3	1	,1
Bebés	1	,1
Total	404	59,7
Sem informação	273	40,3
Total	677	100,0

Quadro 8. Classificação da faixa etária a que a actividade se destina

19,4% das actividades realizadas destina-se a indivíduos maiores de 12 anos e 13,3% a todo o tipo de público, o que quer dizer que apesar de a maior parte das actividades ser apresentada à noite não significa que esteja excluído o acesso a um público mais jovem.

Isto é claro no caso dos espectáculos de música, em que 54,9% foram classificados para todo o tipo de público e 27,4% para maiores de 4 anos.

Os ateliês são o tipo de actividade em que a classificação do tipo de público é mais discriminada: 31% para as escolas EB1, 17,2% para maiores de 12 anos, 13,8% para todos e 10,3% para maiores de 4 anos.

Todos os espectáculos dirigidos a escolas e a bebés foram produzidos em Portugal.

Os jovens projectos são dirigidos maioritariamente ou a todo o tipo de público ou a maiores de quatro anos.



As actividades para maiores de 16 anos foram essencialmente sessões de cinema e espectáculos de teatro.

	Frequência	%
Seleccção	418	61,7
Produção	146	21,6
Acolhimento	64	9,5
Co-Produção	36	5,3
Total	664	98,1
Sem informação	13	1,9
Total	677	100,0

Quadro 9. Situação de produção

61,7% das actividades foi seleccionado de entre um conjunto de actividades disponível (em que 41,7% foi espectáculos de música, 33,8% sessões de cinema e 15,1% espectáculos de teatro; a maior parte foi eventos produzidos em Portugal e maioritariamente em Lisboa com taxas de ocupação média das salas de 38,4% e 108 pessoas), 21,6% foi actividades produzidas pelo próprio teatro (49,7% ateliês, 17,2% outros em que está incluída uma actividade da responsabilidade do teatro que é o Chá Dançante realizado uma vez por mês à tarde e destinado a um público sénior: reformados, idosos, Centro de Dia e Lares e 13,8% espectáculos de música; espectáculos por ocasião do Dia da Criança). Das actividades produzidas, os repertórios dominantes são popular (26%), alternativo (22%), infantil (16%) e jazz (14%) e são apresentadas maioritariamente no Café-Concerto, Sala de Ensaios e Pequeno Auditório; foram apresentadas maioritariamente de dia, com preços inferiores a 10 € e taxas de ocupação média das salas de 55,6% e 77 pessoas.

De entre as actividades de música, se a grande maioria é o espectáculo seleccionado (80,9%), é de referir que a situação de produção que se segue é a produção do próprio teatro com 9,3% do total, ou seja, 20 espectáculos produzidos no âmbito dos diferentes festivais de música; o mesmo acontece com os eventos de teatro em que foram produzidos pelo próprio teatro 14 espectáculos no âmbito do Projéc~, a estrutura de produção teatral própria ou do Acto Seguinte, o Festival de Teatro da Guarda. 9,5% do total das actividades foi desenvolvido em regime de acolhimento, em que o espaço do teatro foi cedido ou alugado a alguns agentes que desenvolveram actividades

extra-programação com taxas de ocupação de 68% e 474 pessoas. 5,3% corresponde a actividades co-produzidas com outros agentes (em que 33,3% foram espectáculos de música e alguns dos co-produtores foram o Conservatório de Música S. José da Guarda e o Centro Cultural da Guarda e em que 16,7% foram espectáculos de teatro com a companhia Aquilo da Guarda e a Associação Cultural Quarta Parede da Covilhã; nestas co-produções, o repertório dominante é o alternativo, são apresentadas maioritariamente no Pequeno Auditório, com preços inferiores a 10 € e taxas de ocupação média das salas de 41% e 119 pessoas).

	Frequência	%
Consagrado	142	21,0
Jovem	73	10,8
Antigo/Reconhecido	3	,4
Total	218	32,2
Sem informação	459	67,8
Total	677	100,0

Quadro 10. Grau de consagração

21% das actividades apresentadas são projectos consagrados no campo artístico/cultural (em que 33,8% foi espectáculos de música, 22,5% sessões de cinema e 21,8% de teatro com taxas médias de ocupação das salas de 47,7% e 217 pessoas em média por sessão), 10,8% são projectos jovens (em que 76,7% foi espectáculos de música e 13,7% de teatro com taxas de ocupação das salas de 47% e 77 pessoas por sessão) e apenas 3 projectos foram categorizados como reconhecidos pela sua antiguidade (com taxas de ocupação das salas de 23,6% e 40 pessoas em média por sessão).

A aposta em termos de eventos de música recai mais sobre projectos jovens do que consagrados (53,3% contra 45,7%), o mesmo já não acontecendo no teatro (75,6% de espectáculos consagrados contra 24,4% de jovens). Na área do cinema e das exposições, a tendência é a aposta nos consagrados.

	Frequência	%
< 10 €	425	62,8
gratuito	81	12,0
entre 10 e 25 €	76	11,2
> 25 €	8	1,2

Total	590	87,1
Sem informação	87	12,9
Total	677	100,0

Quadro 11. Faixa de preço das actividades

Em 62,8% das actividades foi praticado um preço inferior a 10€(em que 32,6% foi espectáculos de música, 29,8% sessões de cinema e 17% espectáculos de teatro com repertórios maioritários popular e alternativo; é nesta faixa de preço que a percentagem de projectos jovens é maior, tal como os projectos da Guarda; foram apresentados maioritariamente no Pequeno Auditório; as taxas de ocupação média foram de 34,6% e 81 pessoas), 12% foi actividades gratuitas (27,2% foi espectáculos de música, 25,9% exposições e 22,2% sessões de cinema com taxas de ocupação das salas de 74,8% e 142 pessoas), em 11,2% dos casos foi praticado um preço entre 10 e 25€(a maioria foi espectáculos de música produzidos maioritariamente em Lisboa, apresentados no Grande Auditório, com taxas de ocupação de 50,3% e 261 pessoas) e apenas 1,2% (8) das actividades teve um valor superior a 25€(três ateliês, dois espectáculos de ópera e um espectáculo em casas particulares, mediante inscrição, por ocasião das comemorações do Dia Mundial da Música, com taxas de ocupação média das salas de 80,3% e 263 pessoas).

De entre as três artes de palco, música, teatro e dança, é esta última a que apresenta maior percentagem relativa de espectáculos com valores entre 10 e 25€



## **ANEXO 8**

### **TEATRO JOSÉ LÚCIO DA SILVA EM LEIRIA**



Entre Janeiro de 2007 e Julho de 2009<sup>1</sup>, o Teatro José Lúcio da Silva em Leiria apresentou 361 eventos com 1006 sessões (em que 73% foram sessões de cinema; nestes valores não estão contabilizadas as sessões de “cinema comercial” das duas salas do Cinema O Paço, nem do Cineteatro de Monte Real, nem as sessões de “cinema de autor” que se realizam no Teatro Miguel Franco, todas elas sessões da responsabilidade do teatro), uma média de 60.700 espectadores por ano, divididos 21.700 pelo cinema e 39.000 pelas artes de palco e 180 espectadores por dia, ou seja, 25% da taxa de ocupação da Sala Principal (é de salientar que não tive acesso ao número de espectadores evento a evento, mas sim a dados contidos no Relatório e Contas referentes aos anos de 2007 e 2008).

	Frequência	%
Música	116	32,1
Cinema	114	31,6
Teatro	48	13,3
Dança	37	10,2
Outros	18	5,0
Exposição	10	2,8
Ópera	6	1,7
Ateliê	5	1,4
Novo Circo	4	1,1
Conferência	3	,8
Total	361	100,0

Quadro 1. Tipo de evento

32,1% dos eventos apresentados é de música (segundo tipo de evento com maior número de espectadores; foram apresentados maioritariamente projectos consagrados ou reconhecidos pela antiguidade com repertórios étnico, clássico e popular, seleccionados ou realizados em situação de acolhimento, apresentados uma vez à noite para maiores de 12 e 4 anos; quase todos nacionais de Leiria, com a excepção de dois espectáculos provenientes um da Rússia e outro do Tibete), 31,6% filmes (tipo de evento com maior

---

<sup>1</sup> O período em análise não contempla os três primeiros anos de actividade pelo facto de ter sido um dos equipamentos que mais tarde reabriu as portas ao público, o que impossibilitou a análise de todo esse período.

número de espectadores; 19,4% do total de filmes exibidos tem um repertório infantil; é neste tipo de evento que encontramos o maior número de sessões, um total de 733 e a maior variedade de tipos de sessão, existem filmes que foram apresentados uma vez e outros vinte e uma ou vinte e quatro vezes – um filme destinado a um público infantil -, tanto de dia como de noite, essencialmente para maiores de 12 anos), 13,3% teatro (terceiro tipo de evento com maior número de espectadores; projectos consagrados nacionais, de Lisboa com repertórios popular, infantil e étnico, seleccionados, apresentados uma vez de dia para maiores de 12 anos, apesar de existirem eventos com duas, quatro e sete sessões, como o musical ‘Os Produtores’), 10,2% dança (quarto tipo de evento com maior número de espectadores; projectos reconhecidos pela antiguidade ou consagrados, seleccionados ou realizados em situação de acolhimento com repertórios alternativo e popular, apresentados uma vez à noite para maiores de 4 anos; quase todos de Leiria, quando nacionais e dois provenientes um da Rússia e outro do Japão), 5% outros (projectos nacionais de Leiria maioritariamente reconhecidos pela antiguidade, realizados em situação de acolhimento com repertório étnico, apresentados uma vez de dia), dez exposições (em que menos de metade foi produzida pelo próprio teatro, daí que a maioria tenha sido realizada em situação de acolhimento; maioritariamente de fotografia, pintura e por último documental), seis espectáculos de ópera (projectos consagrados com repertórios clássico, popular e infantil, seleccionados e apresentados uma vez para maiores de 6 anos), cinco ateliês (infantis para maiores de 6 anos, produzidos pelo teatro e desenvolvidos com uma, duas ou seis sessões), quatro espectáculos de novo circo (maioritariamente jovens projectos com repertório alternativo, seleccionados e apresentados uma vez para maiores de 4 ou 6 anos) e três conferências (da responsabilidade de entidades externas ao teatro que se limitou ao acolhimento).

	Frequência	%
Popular	138	38,2
Étnico	74	20,5
Infantil	51	14,1
Clássico	35	9,7
Alternativo	18	5,0
Clássico Contemporâneo	6	1,7
Jazz	3	,8



Outros	9	2,5
Total	334	92,5
Sem informação	27	7,5
Total	361	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

38,2% dos eventos apresentados tem repertório popular (projectos consagrados de música e teatro, seleccionados, nacionais de Leiria e Lisboa e um evento proveniente do Japão, apresentados maioritariamente à noite para maiores de 12 anos), 20,5% étnico (projectos de música reconhecidos pela antiguidade, realizados tanto em situação de acolhimento como seleccionados, nacionais com a excepção de um evento proveniente da Rússia e outro do Tibete, apresentados tanto à noite como de dia para maiores de 4 anos), 14,1% infantil (filmes e projectos de música e teatro reconhecidos pela antiguidade e consagrados, seleccionados, nacionais maioritariamente de Leiria, apresentados de dia para maiores de 4 e 6 anos em múltiplas sessões, principalmente quando se trata de filmes), 9,7% clássico (projectos de música consagrados e reconhecidos pela antiguidade, realizados em situação de acolhimento ou seleccionados, nacionais de Leiria e três eventos provenientes da Rússia, apresentados maioritariamente à noite para maiores de 12 anos), 5% alternativo (projectos de dança consagrados e jovens, seleccionados, nacionais, maioritariamente de Viseu, apresentados à noite para maiores de 12 anos) e 1,7% clássico contemporâneo (projectos de teatro consagrados, seleccionados, nacionais, maioritariamente de Lisboa, apresentados à noite para maiores de 12 anos).

	Frequência	%
Consagrado	92	25,5
Antigo/Reconhecido	69	19,1
Jovem	18	5,0
Total	179	49,6
Sem informação	182	50,4
Total	361	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

25,5% dos eventos é consagrado (projectos maioritariamente de música com repertórios popular, étnico e clássico, seleccionados, de Lisboa quando nacionais, três

russos e um do Tibete, apresentados à noite para maiores de 12 anos), 19,1% deve o seu reconhecimento à antiguidade (projectos maioritariamente de música com repertório étnico, realizados em situação de acolhimento, nacionais de Leiria e um russo, apresentados tanto de noite como de dia, para maiores de 4 anos) e 5% são jovens projectos (projectos maioritariamente de teatro e música com repertório alternativo, seleccionados, todos nacionais, maioritariamente de Leiria, apresentados tanto de noite como de dia para maiores de 4, 6 e 12 anos).

	Frequência	%
Portugal	221	61,2
Rússia	4	1,1
Japão	1	,3
Tibete	1	,3
Total	227	62,9
Sem informação	134	37,1
Total	361	100,0

Quadro 4. País de origem

61,2% dos eventos foi produzido em Portugal (projectos de música com repertórios étnico e popular, consagrados ou reconhecidos pela antiguidade, seleccionados ou realizados em situação de acolhimento, apresentados maioritariamente uma vez à noite para maiores de 12 e 4 anos), quatro provêm da Rússia (dois projectos de música e dois de dança com repertório maioritariamente clássico, consagrados), um do Japão (projecto de dança popular) e um projecto de música étnica do Tibete. O total de eventos produzidos fora de Portugal é de 1,7%, todos projectos seleccionados, apresentados uma única vez maioritariamente para maiores de 12 anos.

	Frequência	%
Leiria	73	20,2
Lisboa	41	11,4
Porto	4	1,1
Viseu	3	,8
Évora	1	,3
Coimbra	1	,3
Braga	1	,3

Açores	1	,3
Total	125	34,6
Sem informação	236	65,4
Total	361	100,0

Quadro 5. Zona geográfica de proveniência dos eventos

20,2% dos eventos foi produzido em Leiria (projectos de música étnica, reconhecidos devido à antiguidade, maioritariamente realizados em situação de acolhimento, apresentados de dia para maiores de 4 anos), 11,4% em Lisboa (projectos maioritariamente de música étnica, consagrados, seleccionados, apresentados maioritariamente à noite para maiores de 12 e 6 anos), quatro eventos no Porto (consagrados, dois de teatro, dois de música com repertório popular), três em Viseu (consagrados, de dança com repertório alternativo), um em Évora, Coimbra, Braga e nos Açores. Os espectáculos produzidos nestas cidades foram apresentados uma única vez, com a excepção dos produzidos em Leiria e Lisboa; todos foram seleccionados com a excepção de um do Porto que foi realizado em situação de acolhimento.

	Frequência	%
Sala Principal	91	25,2
Foyer	4	1,1
Teatro Miguel Franco	1	0,3
Total	96	26,6
Sem informação	265	73,4
Total	361	100,0

Quadro 6. Local no equipamento

25,2% dos eventos foi realizado na Sala Principal (todos os eventos internacionais foram apresentados nesta sala), quatro no Foyer (três de teatro e um de música com repertórios popular e étnico, seleccionados, apresentados uma única vez) e um no Teatro Miguel Franco (de frisar que os dados relativos ao Local no Equipamento se referem exclusivamente aos eventos apresentados em 2009, daí a falta de informação em 73,4% dos casos)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Esta situação tem a ver com o facto de a informação disponibilizada pelo teatro relativamente aos anos de 2007 e 2008 não contemplar a indicação da sala em que foi apresentado o evento, o mesmo não acontecendo com a informação de 2009.

	Frequência	%
1 sessão	225	62,3
7 sessões	32	8,9
2 sessões	25	6,9
4 sessões	16	4,4
3 sessões	12	3,3
6 sessões	12	3,3
5 sessões	9	2,5
14 sessões	6	1,7
8 sessões	3	,8
10 sessões	2	,6
13 sessões	2	,6
15 sessões	2	,6
24 sessões	2	,6
17 sessões	1	,3
20 sessões	1	,3
21 sessões	1	,3
Total	351	97,2
Sem informação	10	2,8
Total	361	100,0

Quadro 7. Número de sessões

62,3% dos eventos foi apresentado uma vez (projectos consagrados de música com repertórios étnico e popular, de Leiria, quando nacionais, seleccionados e apresentados maioritariamente à noite para maiores de 12 e 4 anos), 8,9% sete vezes (filmes apresentados maioritariamente à noite para maiores de 12 anos), 6,9% duas vezes (projectos de música e dança com repertórios étnico e popular, de Leiria, tanto consagrados como reconhecidos pela antiguidade, seleccionados ou realizados em situação de acolhimento, maioritariamente realizados de dia para maiores de 12 ou 4 anos), 4,4% quatro vezes (filmes apresentados tanto de noite como de dia para maiores de 12 e 4 anos), 3,3% três e seis vezes (filmes apresentados à noite), nove eventos tiveram cinco sessões (filmes para maiores de 12 anos), seis eventos, catorze sessões (filmes para maiores de 12 anos) e três eventos, oito sessões (filmes apresentados à noite para maiores de 12 anos).

	Frequência	%
Nocturna	50	13,9
Diurna	31	8,6
1 Diurna + 1 Nocturna	2	,6
2 Diurna + 11 Nocturna	2	,6
1 Diurna + 6 Nocturna	2	,6
12 Diurna + 12 Nocturna	2	,6
3 Diurna + 7 Nocturna	1	,3
1 Diurna + 7 Nocturna	1	,3
1 Diurna + 9 Nocturna	1	,3
2 Diurna + 5 Nocturna	1	,3
4 Diurna + 11 Nocturna	1	,3
2 Diurna + 6 Nocturna	1	,3
8 Diurna + 12 Nocturna	1	,3
Total	96	26,6
Sem informação	265	73,4 <sup>3</sup>
Total	361	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

13,9% dos eventos foi apresentado à noite (projectos consagrados maioritariamente de música com repertórios étnico e clássico, de Lisboa, quando nacionais, seleccionados), 8,6% de dia (outros projectos e espectáculos de teatro com repertório étnico, todos nacionais, maioritariamente de Leiria, reconhecidos pela antiguidade e realizados em situação de acolhimento) e 4,1% foram distribuídos entre sessões nocturnas e diurnas (todos seleccionados).

---

<sup>3</sup> A elevada percentagem de situações em que não foi possível definir o tipo de sessão tem a ver com o facto de a informação disponibilizada pelo teatro relativamente aos anos de 2007 e 2008 não contemplar essa indicação, o mesmo não acontecendo com o ano de 2009.

	Frequência	%
m/12	106	29,4
m/4	59	16,3
m/6	42	11,6
m/16	30	8,3
Pré-escolar	9	2,5
m/18	3	,8
Todos	1	,3
Escolas EB 1	1	,3
Escolas EB 2 e 3	1	,3
Total	252	69,8
Sem informação	109	30,2
Total	361	100,0

Quadro 9. Classificação do espectáculo de acordo com o público

29,4% dos eventos é destinado a maiores de 12 anos (filmes e espectáculos de música com repertório popular, de Lisboa quando nacionais, dois da Rússia e um do Tibete, projectos consagrados e seleccionados), 16,3% a maiores de 4 anos (eventos de música e dança com repertórios étnico, infantil e popular, de Leiria quando nacionais, um da Rússia e outro do Tibete, projectos reconhecidos pela antiguidade, seleccionados ou realizados em situação de acolhimento), 11,6% a maiores de 6 (espectáculos de música com repertórios infantil, popular e étnico, todos nacionais, tanto de Lisboa como de Leiria, projectos consagrados e seleccionados), 8,3% a maiores de 16 (maioritariamente filmes) e 2,5% é dirigido ao pré-escolar (espectáculos de música com repertório popular, todos de Leiria, projectos seleccionados e reconhecidos pela antiguidade).

	Frequência	%
Seleção	253	70,1
Acolhimento	98	27,1
Produção	9	2,5
Co-Produção	1	,3
Total	361	100,0

Quadro 10. Situação de produção

70,1% dos eventos foi seleccionado de entre um conjunto disponível (maioritariamente filmes, apresentados um número de vezes muito variado e projectos consagrados de música com repertório popular, maioritariamente de Lisboa, quando nacionais, quatro da Rússia, um do Japão e outro do Tibete, para maiores de 12, 6 e 4 anos), 27,1% foi realizado em situação de acolhimento (espectáculos de música com repertório étnico, projectos reconhecidos pela antiguidade, nacionais de Leiria, apresentados maioritariamente uma vez, tanto de dia como de noite, para maiores de 4 anos), nove eventos foram produzidos pelo teatro (os ateliês – um com seis sessões, outro com duas e os restantes com uma -, três exposições e uma actividade de teatro, o Teatro Fora de Portas – Palavras a Brincar nas Escolas do 1º ciclo com quatro sessões, destinadas a maiores de 6 anos) e uma exposição foi co-produzida pelo teatro e pelo m|i|mo, o Museu da Imagem em Movimento.





## **ANEXO 9**

### **CENTRO DE ARTES DO ESPECTÁCULO EM PORTALEGRE**



Nos três primeiros anos de programação (Maio de 2006 a Maio de 2009), o Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre apresentou 436 eventos com 551 sessões, 187 pessoas em média por evento, 27.000 espectadores por ano, uma taxa de ocupação média das salas de 51,7%, uma receita média por evento de 605€ e uma despesa média por evento de 2.059€ (esta despesa só inclui o cachet). A receita cobre em média 30% do custo, ainda que parcial, do evento.

	Frequência	%	Número médio de espectadores	Taxa de ocupação das salas (%)	Receita média (€)
Música	227	52,1	163	46,5	527
Cinema	105	24,1	181	53,3	558
Outros	53	12,2	262	68	725
Teatro	32	7,3	197	40,7	664
Dança	12	2,8	292	55,5	1300
Ateliê	4	,9	113	92,3	
Ópera	2	,5	452	90,4	4015
Exposição	1	,2			
Total	436	100,0	187	51,7	605

Quadro 1. Tipo de eventos

52,1% do total de eventos apresentados foi espectáculos de música (em que 28,6% foi espectáculos com repertório popular, 26,2% étnico, 23,3% alternativo e 14,3% jazz; a maioria é projectos jovens no campo cultural; 81,1% nacionais, principalmente de Lisboa e 18,9% internacionais; apresentados quase na totalidade uma única vez entre o Grande Auditório e o Café Concerto com taxas de ocupação de 46,5%), 24,1% sessões de cinema (em que 12,5% foram filmes com repertório infantil; os filmes são apresentados maioritariamente duas vezes e com taxas de ocupação de 53,3%), 12,2% outros (espectáculos de variedades, recitais de poesia, contadores de histórias e apresentações de espectáculos da responsabilidade de alguns dos parceiros, como por exemplo o Grupo de Cantares do Semeador, a Sociedade Musical Euterpe, o Orfeão de Portalegre e a Escola Silvina Candeias; 36,1% foram espectáculos com repertório infantil, 25% étnico e 19,4% popular, com taxas de ocupação de 68%), 7,3% de teatro (em que 59,4% foram espectáculos com repertório popular e 15,6% étnico; a maioria são projectos consagrados que vêm de Lisboa; apresentados maioritariamente no Grande Auditório com taxas de ocupação de 40,7%, as mais baixas), 2,8% de dança

(em que 41,7% foram espectáculos com repertório alternativo, 33,3% clássico e 16,7% étnico; a maioria são projectos consagrados apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 55,5%), 0,9% de ateliês (quatro no total: dois de dança e dois de música com taxas de ocupação de 92,3%, as mais elevadas), duas óperas com repertório clássico (apresentadas no Grande Auditório com taxas de ocupação de 90,4%) e uma exposição de um jovem artista local.

Os espectáculos que geraram menos receitas foram os de música, seguidos de cinema, teatro, outros, dança e ópera; no entanto, nem todos estes diferentes tipos de espectáculo envolvem os mesmos custos.

	Frequência	%
Popular	178	40,8
Étnico	72	16,5
Alternativo	58	13,3
Infantil	31	7,1
Jazz	31	7,1
Clássico	22	5,0
Clássico Contemporâneo	6	1,4
Total	398	91,3
Sem informação	38	8,7
Total	436	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

40,8% foram eventos com repertório popular (maioritariamente espectáculos seleccionados de entre um conjunto disponível, com bilhetes a preços inferiores a 10€ e taxas de ocupação de 39,1%), 16,5% étnico (maioritariamente com preços inferiores a 10€ e apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 55%), 13,3% alternativo (em que a maior parte foi espectáculos de música seleccionados, apresentados unicamente à noite e maioritariamente no Café Concerto, com bilhetes de valor inferior a 10€ e taxas de ocupação de 35%, as mais baixas), 7,1% infantil (em que a maior parte foram sessões de cinema e outros, daí que a situação de produção maioritária seja selecção e produção; taxas de ocupação das salas de 82,9%, as mais elevadas) e jazz (apresentados maioritariamente no Grande Auditório com taxas de ocupação de 43,5%), 5% clássico (em que a maioria foi espectáculos produzidos na cidade de Portalegre e apresentados uma única vez no Grande Auditório com taxas de

ocupação de 63,3%) e 1,4% clássico contemporâneo (dos 6 eventos, 4 foram de teatro com taxas de ocupação de 69,8%).

Os eventos que geram menos receita de acordo com o tipo de repertório foram: infantil, alternativo, popular, clássico, jazz, étnico e clássico contemporâneo.

	Frequência	%
Jovem	124	28,4
Consagrado	107	24,5
Antigo/Reconhecido	36	8,3
Total	267	61,2
Sem informação	169	38,8
Total	436	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

28,4% foi projectos jovens no campo cultural (91,9% espectáculos de música com repertórios maioritários alternativo e popular em que 90,1% são projectos portugueses, sendo a maior parte de Lisboa, a distribuição pelas restantes localidades é bastante heterogénea; apresentados quase todos no Café Concerto com taxas de ocupação da sala de 31,7%); 24,5% consagrados (69,2% espectáculos de música e 14% de teatro com repertórios popular e étnico, em que 52,5% são projectos portugueses – destes, a maioria é de Lisboa - e 13,8% provêm dos EUA; apresentados maioritariamente no Grande Auditório com taxas de ocupação da sala de 48,3%) e 8,3% deve o seu reconhecimento à antiguidade dos projectos (61,1% de espectáculos de música e 16,7% outros com repertório étnico; todos projectos nacionais, a maioria de Portalegre e realizados em situação de acolhimento no Grande Auditório com taxas de ocupação de 59,1%).

Os eventos que geram menos receita de acordo com o grau de consagração são os projectos jovens, os que devem o seu reconhecimento à antiguidade e os consagrados.

	Frequência	%
Portugal	233	53,4
EUA	13	3,0
Espanha	9	2,1
França	3	,7

Brasil	3	,7
Rússia	2	,5
República Checa	2	,5
Finlândia	2	,5
Inglaterra	2	,5
Grécia	2	,5
Áustria	2	,5
Suécia	2	,5
Outros	10	2
Total	285	65,4
Sem informação	151	34,6
Total	436	100,0

Quadro 4. País de origem dos eventos

53,4% dos eventos foi produzido em Portugal (maioritariamente jovens projectos em que foram praticados preços inferiores a 10€ e taxas de ocupação de 55,4%), 12% foi eventos internacionais, principalmente de música (em que 21 países estiveram representados com projectos maioritariamente consagrados e apresentados uma única vez à noite); os países mais representados foram os EUA (3% do total; maioritariamente projectos consagrados de música com repertório popular, apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 43,9%), seguidos de Espanha (2,1%; maioritariamente espectáculos de teatro com repertório popular, igual percentagem de projectos consagrados e jovens com taxas de ocupação de 28,8%, apresentados entre o Grande Auditório e o Café Concerto), França e Brasil (ambos com 0,7% do total e três espectáculos de música cada, em que dois têm repertório étnico e o outro alternativo e jazz, respectivamente; no caso de França, os projectos são maioritariamente jovens, apresentados no Pequeno Auditório com taxas de ocupação de 33,3% e no caso do Brasil, são todos projectos consagrados, apresentados maioritariamente no Grande Auditório com taxas de ocupação de 42,6%).

Os eventos que geram menos receita de acordo com o país de origem são os provenientes de França, Portugal, Espanha, Brasil e EUA.

	Frequência	%
Portalegre	44	10,1
Lisboa	39	8,9
Porto	4	,9
Braga	3	,7
Évora	2	,5
Leiria	2	,5
Faro	1	,2
Santarém	1	,2
Total	96	22,0
Sem informação	340	78,0
Total	436	100,0

Quadro 5. Zona geográfica de proveniência dos eventos

10,1% do total de eventos nacionais foi produzido em Portalegre (em que 40,9% foi outros e 38,6% espectáculos de música com repertórios étnico, popular e infantil; projectos maioritariamente reconhecidos devido à antiguidade, apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 62,5%), seguido de Lisboa com 8,9% (em que 59% foi espectáculos de música e 28,2% de teatro com uma percentagem maioritária de repertórios étnico e popular; projectos consagrados apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 48,8%), Porto com 0,9% (dois espectáculos de música, um projecto jovem com repertório alternativo e outro popular; um de teatro, projecto consagrado com repertório popular e uma ópera, projecto consagrado com repertório clássico; todos projectos seleccionados, apresentados à noite no Grande Auditório ou no Café Concerto com taxas de ocupação de 63,9%) e Braga com 0,7% (três espectáculos de música, dois de projectos consagrados com repertório alternativo e um popular; todos projectos seleccionados, apresentados à noite, maioritariamente no Grande Auditório com taxas de ocupação de 57,4%). Todas as outras cidades contribuíram com espectáculos de música seleccionados (seis jovens projectos apresentados à noite; Évora e Leiria com dois espectáculos de repertório popular, Faro, jazz e Santarém, alternativo).

Os eventos que geram menos receita de acordo com a zona geográfica de proveniência são Santarém, Leiria, Portalegre, Faro, Porto, Lisboa e Braga.

	Frequência	%
Grande Auditório	181	41,5
Café Concerto	105	24,1
Pequeno Auditório	49	11,2
Total	335	76,8
Sem informação	101	23,2
Total	436	100,0

Quadro 6. Local no equipamento

41,5% dos eventos foi apresentado no Grande Auditório (em que 56,9% foi espectáculos de música, 16,6% outros e 15,5% de teatro com repertórios maioritários étnico, popular e clássico, projectos consagrados maioritariamente seleccionados e apresentados com bilhetes a preços inferiores a 10€ e taxas de ocupação de 51,3%; esta é a sala que apresenta mais projectos internacionais; dos nacionais, a maioria é de Lisboa e Portalegre), 24,1% no Café Concerto (quase todos espectáculos de música de jovens projectos nacionais com repertórios alternativo e popular, seleccionados e apresentados à noite com bilhetes inferiores a 10€, 81% foi espectáculos integrados na rubrica Quina das Beatas, o espaço de apresentação destinado a divulgar e promover a nova música portuguesa) e 11,2% no Pequeno Auditório (49% espectáculos de música e 42,9% outros com repertórios maioritários popular, alternativo, jazz e infantil; os projectos apresentados neste espaço tanto são jovens como consagrados e vêm a maior parte de Portalegre; todos foram apresentados com bilhetes de valor inferior a 10€ e taxas de ocupação de 53%).

De entre os diferentes locais do equipamento, o que gera maiores receitas é o Grande Auditório, seguido do Café Concerto e por último o Pequeno Auditório.

	Frequência	%
1 sessão	322	73,9
2 sessões	105	24,1
3 sessões	5	1,1
4 sessões	1	,2
Total	433	99,3
Sem informação	3	,7
Total	436	100,0



#### Quadro 7. Número de sessões

73,9% dos eventos foi apresentado uma única vez (maioritariamente espectáculos de música com repertórios popular e étnico; jovens projectos maioritariamente de Portalegre e Lisboa vistos em média por 184 pessoas), 24,1%, duas vezes (82,9% foi filmes e 8,6% espectáculos de teatro com repertório popular, maioritariamente projectos consagrados vistos em média por 191 pessoas), 1,1%, três vezes (as cinco ocorrências tratam-se de filmes, um deles com repertório infantil) e houve um único evento apresentado quatro vezes (trata-se do Animatu, o Festival de Cinema de Animação Digital, organizado pelo curso de Design de Animação da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Portalegre que teve quatro sessões).

Os espectáculos apresentados uma única vez geraram mais receitas do que os que foram apresentados duas vezes.

	Frequência	%
Nocturna	369	84,6
Diurna	59	13,5
1 Diurna + 1 Nocturna	1	,2
1 Diurna + 3 Nocturna	1	,2
Total	430	98,6
Sem informação	6	1,4
Total	436	100,0

#### Quadro 8. Tipo de sessão

84,6% do total de eventos foi apresentado unicamente de noite (59,3% foi espectáculos de música, 23,8% filmes e 6,8% outros maioritariamente com repertórios popular, étnico e alternativo, jovens projectos maioritariamente de Lisboa com taxas de ocupação de 47,9%) e 13,5% unicamente de dia (45,8% outros e 25,4% filmes; todos os ateliês aconteceram de dia; o repertório maioritário é infantil e são projectos de Portalegre, reconhecidos pela antiguidade com taxas de ocupação de 70,2%). O espectáculo com uma sessão diurna e outra nocturna foi de teatro (Teatro de Marionetas do Porto) e o evento com uma sessão diurna e três nocturnas foi o Festival de Cinema de Animação Digital.

	Frequência	%
Seleccção	349	80,0
Acolhimento	62	14,2
Produção	23	5,3
Total	434	99,5
Sem informação	2	,5
Total	436	100,0

Quadro 9. Situação de produção

80% dos eventos foi seleccionado de entre um conjunto disponível (em que 58,7% foi espectáculos de música, 29,5% filmes e 5,2% de teatro com repertórios maioritários popular, alternativo e étnico, jovens projectos maioritariamente de Lisboa, apresentados à noite no Grande Auditório ou no Café Concerto com taxas de ocupação de 45,2%), 14,2% foi espectáculos em que a sala foi cedida aos organizadores (40,3% outros, 32,3% espectáculos de música e 19,4% de teatro com repertório maioritariamente étnico, projectos de Portalegre reconhecidos pela antiguidade, apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 58,3%) e 5,3% foi eventos produzidos pelo próprio teatro (69,6% foram outros, 17,4% ateliês e 8,7% espectáculos de teatro – um conto de Natal e o Auto da Barca do Inferno; 20 das 23 produções foram da responsabilidade do Serviço Educativo e o repertório foi maioritariamente infantil, daí que tenham sido todas apresentadas de dia no Pequeno Auditório com taxas de ocupação de 82,2%).

Os projectos seleccionados geraram mais receita do que os que foram realizados em regime de acolhimento; as produções foram os eventos que menos receitas geraram.

	Frequência	%
< 10 €	193	44,3
entre 10 e 25 €	26	6,0
> 25 €	9	2,1
gratuito	5	1,1
Total	233	53,4
Sem informação	203	46,6
Total	436	100,0

Quadro 10. Faixa de preço dos eventos

44,3% foi eventos com bilhetes de valor inferior a 10€ (a maior parte espectáculos de música com repertórios alternativo e popular, jovens projectos, apresentados maioritariamente no Café Concerto com taxas de ocupação de 37,6%), em 6% dos eventos foi praticado um preço entre 10 a 25€ (69,2% espectáculos de música e 15,4% de teatro com repertório popular, projectos consagrados; metade projectos internacionais e a outra metade nacionais, mais concretamente de Lisboa, todos apresentados no Grande Auditório com taxas de ocupação de 53,9%), 2,1% foram espectáculos com bilhetes de valor superior a 25€ (66,7% espectáculos de música e 22,2% de dança com repertório clássico; todos projectos consagrados, seleccionados, a maior parte internacional e apresentados uma única vez à noite no Grande Auditório com taxas de ocupação de 70,2%), 1,1% dos eventos foi gratuito (dois espectáculos de música com repertórios clássico e jazz, um de teatro com repertório étnico, uma ópera com repertório clássico e a única exposição; todos projectos nacionais, seleccionados e apresentados no Grande Auditório ou no Café Concerto à noite com taxas de ocupação de 90,3%).

Os espectáculos em que foram praticados preços entre 10 e 25€ foram os que geraram mais receita, seguidos dos que praticaram preços superiores a 25€ e por fim os que tiveram preços inferiores a 10€

	Frequência	%
m/4	51	11,7
m/12	6	1,4
m/6	1	,2
m/16	1	,2
Total	59	13,5
Sem informação	377	86,5
Total	436	100,0

Quadro 11. Classificação dos eventos de acordo com as idades

11,7% dos eventos foi classificado para maiores de 4 anos (essencialmente espectáculos de música), 1,4% para maiores de 12 (maioritariamente espectáculos de teatro), 0,2% para maiores de 6 (espectáculo de música) e de 16 anos (espectáculo de teatro).



**ANEXO 10**

**TEATRO SÁ DA BANDEIRA EM SANTARÉM**



Nos três primeiros anos de actividade (de Março de 2004 a Março de 2007), o Teatro Sá da Bandeira em Santarém apresentou 499 eventos em 578 sessões, com 106 espectadores em média por espectáculo, 52% de taxa de ocupação das salas por espectáculo e cerca de 19.000 espectadores por ano (este valor é substancialmente inferior ao número médio de utilizadores do Esp@çoNet que ronda os 26.000).

	Frequência	%	Nº de entradas	Taxa de ocupação (%)
Teatro	137	27,5	135	59,9
Música	133	26,7	106	51,8
Cinema	69	13,8	58	19,1
Outros	67	13,4	82	64,9
Conferência	33	6,6	113	61,7
Exposição	27	5,4		
Dança	24	4,8	141	75,5
Ateliê	7	1,4	29	82,5
Novo Circo	2	,4	159	59,5
Total	499	100,0	106	52,1

Quadro 1. Tipo de evento

27,5% dos eventos apresentados foi na área do teatro (maioritariamente com repertórios popular e infantil; projectos seleccionados ou em situação de acolhimento, reconhecidos pela antiguidade e consagrados, nacionais de Santarém e Lisboa, com a excepção de quatro espectáculos provenientes do Brasil; apresentados maioritariamente uma vez, apesar de existirem espectáculos com duas e três sessões), 26,7% música (maioritariamente com repertório clássico e étnico; projectos seleccionados ou em situação de acolhimento, reconhecidos pela antiguidade, nacionais de Santarém, com a excepção de dois espectáculos provenientes da Rússia e Brasil e um de Cabo Verde; apresentados quase todos uma vez, um espectáculo de fado teve nove sessões), 13,8% sessões de cinema (em que 23,2% foi filmes com repertório infantil; foi este o tipo de evento que apresenta a maior diversidade de número de sessões, apresentadas tanto de noite como de dia), 13,4% outros (maioritariamente eventos com repertório étnico, realizados em situação de acolhimento, ou seja, o teatro foi cedido a entidades, quase todos projectos reconhecidos pela antiguidade; todos de Santarém), 6,6% conferências (das 33 conferências apresentadas no teatro, apenas duas foram produzidas pelo

equipamento, uma sobre Acção Social e outra de Marketing das Cidades; as restantes foram realizadas em situação de acolhimento por entidades de Santarém), 5,4% exposições (81,5% foram produzidas pela próprio equipamento; a maior parte são documentais, seguidas da fotografia e por último pintura em que os artistas são reconhecidos pela antiguidade; apresentadas quase todas no Bar Galeria), 4,8% espectáculos de dança (maioritariamente com repertório étnico e alternativo; projectos seleccionados, reconhecidos pela antiguidade; existindo muitos espectáculos produzidos em Portugal, é o tipo de evento que apresenta maior número de espectáculos estrangeiros, quatro de Espanha e três da Argentina; apresentados uma vez), sete ateliês (todos produzidos em Santarém, na área da dança com repertórios clássico, étnico ou alternativo) e dois espectáculos de novo circo (um com repertório infantil e outro alternativo; projectos seleccionados, consagrados e franceses).

	Frequência	%
Popular	121	24,2
Étnico	100	20,0
Infantil	66	13,2
Clássico	62	12,4
Alternativo	15	3,0
Clássico Contemporâneo	10	2,0
Jazz	6	1,2
Outros	20	4,0
Total	400	80,2
Sem informação	99	19,8
Total	499	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

24,2% dos eventos apresentados tem repertório popular (maioritariamente eventos de teatro, seleccionados, consagrados ou reconhecidos pela antiguidade, maioritariamente nacionais de Santarém e Lisboa, com a excepção de quatro provenientes do Brasil, apresentados maioritariamente uma vez, apesar de ser neste tipo de repertório que o número de sessões é mais variado; foram espectáculos vistos em média por 80 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 36%), 20% étnico (projectos maioritariamente de música, realizados em situação de acolhimento ou seleccionados, reconhecidos pela antiguidade, nacionais de Santarém e estrangeiros,



quatro de Espanha, três da Argentina, dois do Brasil, um de Cabo Verde, apresentados à noite; espectáculos vistos em média por 133 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 67%, a mais elevada), 13,2% infantil (maioritariamente eventos de teatro, seleccionados, reconhecidos pela antiguidade, nacionais de Santarém e Lisboa, com a excepção de um proveniente de França, apresentados maioritariamente uma vez de dia, apesar de também existirem muitos eventos com duas sessões; espectáculos vistos em média por 158 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 65%), 12,4% clássico (maioritariamente eventos de música, reconhecidos pela antiguidade, apresentados em situação de acolhimento ou seleccionados, nacionais de Santarém, com a excepção de dois provenientes da Rússia; eventos vistos em média por 76 pessoas com uma taxa de ocupação de 39%), 3% alternativo (maioritariamente eventos de dança, nacionais, seleccionados e consagrados, vistos em média por 91 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 56%) e 2% clássico contemporâneo (eventos de teatro, nacionais de Lisboa, consagrados ou reconhecidos pela antiguidade que derivam de um processo de selecção ou acolhimento, apresentados uma vez e vistos em média por 104 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 52%).

	Frequência	%
Antigo/Reconhecido	128	25,7
Consagrado	50	10,0
Jovem	2	,4
Total	180	36,1
Sem informação	319	63,9
Total	499	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

25,7% dos projectos apresentados é reconhecido devido à antiguidade (projectos de música e de teatro com repertórios étnico e clássico, a maioria produzida em Santarém, quatro eventos de Espanha, três da Argentina, dois da Rússia e um de Timor, apresentados em situação de acolhimento, quase todos uma vez tanto em sessões nocturnas como diurnas; vistos em média por 112 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 54%), 10% são consagrados (projectos de teatro e de música com repertório popular, todos nacionais e maioritariamente de Lisboa, com a excepção de um evento produzido no Brasil, projectos seleccionados, apresentados maioritariamente uma vez, apesar de ser neste grau de consagração que o número de sessões é mais variado; vistos

em média por 138 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 63%, a mais elevada) e apenas foram apresentados dois projectos jovens (projectos de música com repertório um clássico e o outro étnico, seleccionados, nacionais; vistos em média por 81 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 40%).

	Frequência	%
Portugal	383	76,8
Brasil	6	1,2
Espanha	4	,8
Argentina	3	,6
Rússia	2	,4
França	1	,2
Cabo Verde	1	,2
Timor	1	,2
Total	401	80,4
Sem informação	98	19,6
Total	499	100,0

Quadro 4. País de origem

76,8% dos eventos apresentados foi produzido em Portugal (a maior parte foi espectáculos de teatro e música com repertórios étnico e popular, projectos reconhecidos pela antiguidade, realizados em situação de acolhimento; vistos por 110 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 56%) e apenas 3,6% foi produzido no estrangeiro e apresentado uma única vez (seis eventos do Brasil – quatro de teatro com repertório popular e dois de música étnica, quatro espectáculos de dança espanhóis resultantes de projectos reconhecidos pela antiguidade que esgotaram a sala das quatro vezes, três de dança com repertório étnico provenientes da Argentina, reconhecidos pela antiguidade, dois de música clássica provenientes da Rússia, reconhecidos pela antiguidade, um de novo circo com repertório infantil de França, outro de música com repertório étnico de Cabo Verde e uma exposição de fotografia de Timor; resultaram de selecção com a excepção do evento de música de Cabo Verde que ocorreu em situação de acolhimento e da exposição de fotografia de Timor que foi produzida pelo próprio teatro).

	Frequência	%
Santarém	158	31,7
Lisboa	32	6,4
Porto	4	,8
Coimbra	4	,8
Viseu	3	,6
Setúbal	1	,2
Madeira	1	,2
Total	203	40,7
Sem informação	296	59,3
Total	499	100,0

Quadro 5. Zona geográfica de proveniência dos eventos

31,7% dos eventos provem de Santarém (maioritariamente projectos de teatro e música com repertórios clássico e étnico, projectos reconhecidos pela antiguidade, realizados em situação de acolhimento, apresentados tanto de noite como de dia; vistos em média por 90 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 50%), 6,4% de Lisboa (maioritariamente projectos de teatro com repertório popular, seleccionados, consagrados e vistos em média por 140 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 68%), quatro eventos do Porto (maioritariamente eventos de teatro com repertório infantil, consagrados e vistos por 122 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 61%) e Coimbra (eventos de música com repertório clássico e étnico, projectos reconhecidos pela antiguidade, vistos por 113 pessoas com uma taxa de ocupação de 71%), três de Viseu (eventos de teatro com repertório popular, projectos consagrados vistos por 69 pessoas com uma taxa de ocupação de 35%), um de Setúbal (um espectáculo de teatro com repertório infantil, projecto consagrado visto por 389 pessoas e com uma taxa de ocupação da sala de 100%) e da Madeira (um evento de música com repertório étnico, reconhecido pela antiguidade, visto por 187 pessoas com uma taxa de ocupação de 94%). Os eventos provenientes de outras cidades que não Santarém foram maioritariamente seleccionados.

	Frequência	%
Sala	161	32,3
Bar Galeria	26	5,2
Piano Bar	11	2,2
Total	198	39,7
Sem informação	301	60,3
Total	499	100,0

Quadro 6. Local no equipamento

32,2% dos eventos foi realizado na Sala do teatro (maioritariamente espectáculos de música com repertórios clássico e étnico, projectos reconhecidos pela antiguidade, realizados na sequência de uma situação de acolhimento ou seleccionados; é neste espaço que se realizam os eventos produzidos por entidades estrangeiras; vistos por 108 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 55%), 5,2% no Bar Galeria (maioritariamente exposições documentais produzidos pelo próprio teatro) e 2,2% no Piano Bar (todos eventos apresentados uma vez e maioritariamente resultantes de uma situação de acolhimento, como as conferências, daí que sejam nacionais).

	Frequência	%
1 sessão	435	87,2
2 sessões	20	4,0
3 sessões	7	1,4
4 sessões	4	,8
5 sessões	3	,6
9 sessões	2	,4
6 sessões	1	,2
Total	472	94,6
Sem informação	27	5,4
Total	499	100,0

Quadro 7. Número de sessões

87,2% dos eventos teve uma única sessão (maioritariamente espectáculos de música e teatro com repertórios popular e étnico, todos os projectos produzidos fora de Portugal e projectos de Santarém reconhecidos pela antiguidade, tanto seleccionados como em situação de acolhimento, apresentados à noite; vistos em média por 96 pessoas

com uma taxa de ocupação da sala de 52%), 4% teve duas sessões (maioritariamente espectáculos de teatro com repertório infantil, projectos consagrados ou reconhecidos pela antiguidade, seleccionados; vistos em média por 259 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 74%), 1,4% três sessões (maioritariamente projectos seleccionados e produzidos pelo próprio teatro; vistos em média por 111 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 20%), quatro eventos tiveram quatro sessões (ciclos de cinema que aconteceram em 2004 com uma taxa de ocupação da sala de 8%), três eventos tiveram cinco sessões (ciclos de cinema que aconteceram em 2004 com uma taxa de ocupação da sala de 6%), dois eventos tiveram nove sessões (um evento na área do cinema em situação de acolhimento e outro na área da música popular, produzido pelo próprio teatro) e um evento teve seis sessões (um filme com repertório infantil, visto por 743 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 61%).

	Frequência	%
Nocturna	48	9,6
Diurna	35	7,0
Total	83	16,6
Sem informação	416	83,4
Total	499	100,0

Quadro 8. Tipo de sessão

9,6% dos eventos foi apresentado à noite (projectos seleccionados, maioritariamente com repertório popular), 7% de dia (projectos com repertório maioritariamente infantil). Em 83,4% dos casos, não foi facultada informação.

	Frequência	%
Seleccção	237	47,5
Acolhimento	216	43,3
Produção	42	8,4
Total	495	99,2
Sem informação	4	,8
Total	499	100,0

Quadro 9. Situação de produção

47,5% dos eventos foi seleccionado de entre um conjunto disponível (maioritariamente espectáculos de teatro e música com repertório popular, projectos

consagrados ou reconhecidos pela antiguidade, de Lisboa e Santarém quando nacionais, apresentados à noite; vistos em média por 115 pessoas com uma taxa de ocupação média da sala de 51%), 43,3% foi realizado em situação de acolhimento (projectos de música, teatro e outros com repertório étnico, reconhecidos pela antiguidade, provenientes de Santarém, tanto apresentados de noite como de dia e vistos por 97 pessoas com uma taxa de ocupação da sala de 53%), 8,4% foram produzidos pelo próprio teatro (essencialmente as exposições documentais e os ateliês em que o reconhecimento se deve à antiguidade; a taxa de ocupação da sala ronda os 80%).

**ANEXO 11**  
**TEATRO MUNICIPAL SÁ DE MIRANDA EM**  
**VIANA DO CASTELO**





De Janeiro de 2001 a Dezembro de 2003, foram realizadas, no Teatro Sá de Miranda em Viana do Castelo, 159 actividades com um total de 483 sessões<sup>1</sup> num total de 30.000 espectadores por ano e uma taxa de ocupação média da sala de 40,2% (este valor foi calculado com base em dados relativos unicamente ao ano de 2003 por não ter sido disponibilizada informação sobre o número de espectadores e a respectiva taxa de ocupação da sala nos anos 2001 e 2002).

	Frequência	%	Taxa de ocupação da sala (%)
Teatro	56	35,2	22,3
Música	56	35,2	47,5
Outros	22	13,8	50,3
Dança	15	9,4	54,3
Ateliê	4	2,5	27,7
Cinema	4	2,5	25,6
Ópera	1	,6	
Conferência	1	,6	
Total	159	100,0	40,2

Quadro 1. Tipo de eventos

No total de eventos apresentados, a percentagem de espectáculos de teatro e música é a mesma, 35,2%. No entanto, verificam-se diferenças nestes dois tipos de espectáculos apresentados: no caso do teatro, e em termos de repertório, o maioritário é o popular; a percentagem de eventos consagrados é quase idêntica à de eventos reconhecidos graças à antiguidade; 50% dos espectáculos foi produzido em Viana do Castelo e 30% em Lisboa; 89,3% foi apresentado em regime de acolhimento com taxas de ocupação da sala de 22,3%, as mais baixas. Na música, o repertório clássico é o maioritário; o reconhecimento fica a dever-se fundamentalmente à antiguidade dos projectos; 85,7% dos eventos foi produzido em Viana do Castelo; 73,2% foi apresentado em regime de acolhimento com taxas de ocupação de 47,5%. 13,8% foi

<sup>1</sup> Relativamente à programação do teatro no período de Maio de 2000 a Janeiro de 2001, apenas tive acesso a informação sobre o mês de Setembro, daí que tenha optado por começar a análise em Janeiro de 2001. Mesmo assim, existem algumas lacunas, não tive acesso a informação sobre os meses de Agosto de 2001 e 2002, Novembro e Dezembro de 2002, Setembro e Outubro dos três anos. Esta falta fica a dever-se à impossibilidade por parte do Director Técnico do teatro, Rui Gonçalves, de encontrar essa informação nos documentos arquivados sobre os primeiros anos desta nova era do equipamento.

espectáculos de variedades que vão desde festas de Natal à tomada de posse dos Órgãos Autárquicos em 2002; todos produzidos em Viana do Castelo, em regime de acolhimento e taxas de ocupação de 50,3%; 9,4% espectáculos de dança (maioritariamente clássica, projectos consagrados, seleccionados de entre um conjunto de espectáculos disponível e taxas de ocupação de 54,3%). Ao longo do período em análise, apenas foram realizados quatro ateliês (um infantil, outro de teatro e dois de música), quatro eventos de cinema (um foi a Mostra de Cinema Galego que aconteceu em 2002 com duas sessões e os outros três dizem respeito aos Encontros de Viana – Cinema e Vídeo que aconteceram em Maio dos três anos num total de 57 sessões com taxas de ocupação de 25,6%), um espectáculo de ópera e uma conferência que não foi produzida pelo teatro (não foi disponibilizada informação sobre o número de pessoas que assistiram a estes eventos).

	Frequência	%
Popular	45	28,3
Clássico	40	25,2
Étnico	20	12,6
Infantil	8	5,0
Alternativo	3	1,9
Jazz	3	1,9
Clássico Contemporâneo	1	,6
Total	120	75,5
Sem informação	39	24,5
Total	159	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

28,3% dos eventos apresentados foi de repertório popular (em que 44 foram espectáculos de teatro e 1 de dança com reconhecimento devido tanto à consagração como à antiguidade e taxas de ocupação da sala de 16,9%), 25,2% clássico (em que 75% foi espectáculos de música maioritariamente reconhecidos pela antiguidade e com uma taxa de ocupação da sala de 57,2%), 12,6% étnico (em que 70% foi espectáculos de música consagrados com taxas de ocupação de 41,9%), 5% infantil (em que 50% foram espectáculos de teatro, 37,5% de música e um ateliê; eventos que devem o seu reconhecimento à antiguidade, com taxas de ocupação da sala de 51,1%), 1,9%

alternativo (três espectáculos de dança da Companhia Olga Roriz com taxas de ocupação de 48,9%) e jazz (com taxas de ocupação de 26,2%) e 0,6% clássico contemporâneo (um espectáculo de teatro).

	Frequência	%
Antigo/Reconhecido	55	34,6
Consagrado	37	23,3
Jovem	2	1,3
Total	94	59,1
Sem informação	65	40,9
Total	159	100,0

Quadro 3. Grau de consagração

34,6% dos eventos apresentados tem um reconhecimento graças à antiguidade (em que 58,2% foi espectáculos de música e 36,4% de teatro com repertório maioritariamente clássico e taxas de ocupação de 42,8%), 23,3% são projectos consagrados (maioritariamente de música popular e com taxas de ocupação de 38%) e 1,3% são projectos jovens (um projecto de teatro, o Festival de Teatro Amador e outro de música, o Festival de Tunas).

	Frequência	%
Portugal	134	84,3
Espanha	9	5,7
Rússia	2	1,3
Ucrânia	1	,6
França	1	,6
Moçambique	1	,6
Total	148	93,1
Sem informação	11	6,9
Total	159	100,0

Quadro 4. País de origem dos eventos

84,3% dos eventos foi produzido em Portugal (projectos maioritariamente reconhecidos graças à antiguidade), sendo a percentagem de eventos internacionais de 8,8%. Espanha foi o país que contribuiu com mais espectáculos (oito espectáculos de teatro com repertório popular que integraram as três edições do Festeixo e a Mostra de

Cinema Galego, todos em regime de acolhimento; um dos espectáculos produzido neste país foi apresentado duas vezes, sendo caso único nos espectáculos produzidos internacionalmente).

	Frequência	%
Viana do Castelo	78	49,1
Lisboa	19	11,9
Porto	5	3,1
Braga	2	1,3
Viseu	2	1,3
Coimbra	1	,6
Total	107	67,3
Sem informação	52	32,7
Total	159	100,0

Quadro 5. Zona geográfica de proveniência

Atendendo à zona de proveniência dos eventos apresentados, Viana do Castelo destaca-se com 49,1% do total (em que 46,2% foi espectáculos de música, 25,6% de teatro e 23,1% outros, com repertório maioritário clássico, projectos reconhecidos graças à antiguidade, taxas de ocupação de 43% e apresentados em todos os números de sessões encontrados neste teatro, de uma a quarenta e três sessões e em todos os tipos de sessão), seguida de Lisboa com 11,9% (em que a maioria são espectáculos de teatro com repertório popular ou étnico, consagrados, apresentados uma única vez à noite e com taxas de ocupação da sala de 40%), do Porto com 3,1% (quatro projectos consagrados de teatro e um de música com repertório popular), Braga e Viseu com 1,3% (ambos com dois espectáculos de teatro de repertório popular) e Coimbra com apenas um evento de música étnica.

	Frequência	%
1 sessão	112	70,4
2 sessões	15	9,4
3 sessões	6	3,8
4 sessões	4	2,5
7 sessões	4	2,5
13 sessões	3	1,9

16 sessões	3	1,9
6 sessões	2	1,3
8 sessões	2	1,3
5 sessões	1	,6
10 sessões	1	,6
11 sessões	1	,6
12 sessões	1	,6
17 sessões	1	,6
24 sessões	1	,6
42 sessões	1	,6
43 sessões	1	,6
Total	159	100,0

Quadro 6. Número de sessões

70,4% dos eventos foi apresentado uma única vez (37,5% foi espectáculos de música e 32,1% de teatro em regime de acolhimento, maioritariamente reconhecidos pela antiguidade e com taxas de ocupação de 48,1%); os espectáculos com um maior número de sessões foram na maior parte dos casos produções do Teatro Noroeste, logo reconhecidos pela antiguidade do projecto no campo cultural e em regime de acolhimento, com taxas de ocupação muito baixas na maior parte das vezes. Todos os espectáculos apresentados mais de três vezes foram produzidos em Portugal.

	Frequência	%
Nocturna	118	74,2
Diurna	20	12,6
1 Diurna + 1 Nocturna	2	1,3
5 Diurna + 1 Nocturna	1	,6
5 Diurna + 12 Nocturna	1	,6
13 Diurna + 3 Nocturna	1	,6
3 Diurna + 21 Nocturna	1	,6
3 Diurna + 4 Nocturna	1	,6
3 Diurna + 13 Nocturna	1	,6
3 Diurna + 8 Nocturna	1	,6
3 Diurna + 7 Nocturna	1	,6

28 Diurna + 14 Nocturna	1	,6
Total	149	93,7
Sem informação	10	6,3
	159	100,0

Quadro 7. Tipo de sessão

74,2% do total de espectáculos só teve apresentações à noite (com igual percentagem de espectáculos de música e teatro, 35,6% são projectos que devem o reconhecimento tanto à consagração como à antiguidade, com taxas de ocupação de 40,2%) e 12,6% só foi apresentado de dia (40% espectáculos de música e 30% outros com repertório maioritariamente infantil e reconhecidos graças à antiguidade, com taxas de ocupação de 57,5%).

	Frequência	%
Acolhimento	122	76,7
Seleccção	35	22,0
Co-Produção	2	1,3
Total	159	100,0

Quadro 8. Situação de produção

76,7% do total de eventos apresentados teve uma produção autónoma em relação à estrutura do teatro e este espaço limitou-se a acolher esses eventos (41% de teatro e 33,6% de música, espectáculos com repertório maioritário popular, em que o reconhecimento se fica a dever à antiguidade, projectos de Viana do Castelo e com taxas de ocupação de 37,7%). 22% foi eventos seleccionados de entre um conjunto possível (42,9% de espectáculos de música e 37,1% de dança maioritariamente clássicos, projectos consagrados, maioritariamente de Lisboa, quando produzidos em Portugal e com taxas de ocupação de 46,6%). As duas co-produções dizem respeito às edições de 2001 e 2002 dos Encontros de Viana de Cinema e Vídeo em parceria com a Associação de Produção e Animação Audiovisual Ao Norte.

**ANEXO 12**  
**TEATRO MUNICIPAL DE VILA REAL**





Nos três primeiros anos de actividade (Março de 2004 a Março de 2007), o Teatro Municipal de Vila Real foi responsável por 1.146 eventos com 1.246 sessões distribuídas por música, teatro, dança, novo circo, ópera, ateliês e cinema, com uma taxa média de ocupação das salas de 87%, 64.171 espectadores e 243.557 visitantes em média por ano.

	Frequência	%	Nº médio de espectadores	Taxa de ocupação das salas (%)
Música	796	69,5	145	89,5
Teatro	137	12,0	318	73,8
Exposição	78	6,8		
Outros	52	4,5	331	84,6
Dança	46	4,0	480	87,4
Novo Circo	13	1,1	293	83,6
Ópera	8	,7	310	69,5
Publicação	7	,6		
Ateliê	6	,5	14	
Cinema	3	,3	93	65
Total	1146	100,0	192	86,9

Quadro 1. Tipo de actividade e respectiva taxa de ocupação

69,5% dos eventos realizados foi de música (46% do total tem um repertório jazzístico, 37,3% popular, 7,9% clássico e 7,3% étnico com taxas médias de ocupação das salas de 89,5%), 12% foram espectáculos de teatro (59,9% foi espectáculos com repertório popular, 26,3% infantil, 6,6% étnico e 5,1% alternativo com taxas de ocupação das salas de 73,8%), 6,8% do total de actividades foi exposições (num total de 78 exposições, 44,9% foi de pintura, 24,4% de fotografia e 14,1% documentais visitadas por 111.731 pessoas, o que dá uma média de 1.719 pessoas por exposição). Como se pode verificar pelo Quadro 1, outros tipos de eventos têm uma representatividade reduzida. No entanto, é de salientar a actividade editorial desenvolvida ao longo dos três primeiros anos de actividade, além das Revistas do Ano, houve o lançamento de quatro números da Colecção de Inéditos da Poesia Portuguesa – Manuel de Freitas, A. M. Pires Cabral, Jorge Gomes Miranda e Rui Pires Cabral com o apoio da Delegação Regional da Cultura do Norte e com distribuição nacional nas principais livrarias. O segundo livro da colecção foi distinguido com o Prémio D. Dinis 2006.

	Frequência	%
Popular	396	34,6
Jazz	366	31,9
Étnico	118	10,3
Clássico	82	7,2
Infantil	47	4,1
Alternativo	39	3,4
Clássico Contemporâneo	4	,3
Outros	77	6,9
Total	1129	98,5
Sem informação	17	1,5
Total	1146	100,0

Quadro 2. Tipo de repertório

34,6% dos eventos realizados tem um repertório popular (75% foi espectáculos de música e 20,7% de teatro) e 31,9% foram espectáculos de música jazz. Os repertórios étnico e clássico representam 10,3% e 7,2% do total dos espectáculos. De entre os espectáculos com repertório étnico, 49,2% foi espectáculos de música, 27,1% da categoria outros e 12,7% de dança. De entre os espectáculos com repertório clássico, 76,8% foi espectáculos de música, 19,5% de dança e 3,7% de ópera. Os repertórios infantil e alternativo atingem valores inferiores a 5%. 76,6% dos espectáculos com repertório infantil foram de teatro. Dos espectáculos com repertório alternativo, 30,8% foi espectáculos de novo circo, 20,5% de música, 17,9% de teatro e 12,8% de dança.

	Frequência	%
Portugal	1033	90,1
Espanha	22	1,9
Brasil	19	1,7
Rússia	7	,6
EUA	5	,4
França	4	,3
Cuba	4	,3
Alemanha	4	,3
Ucrânia	3	,3

Itália	3	,3
Holanda	3	,3
Outros	27	2,7
Total	1134	99,0
Sem informação	12	1,0
Total	1146	100,0

Quadro 3. País de origem do evento

90,1% dos eventos é nacional. De entre os projectos nacionais, 71,4% foi de música, 11,7% de teatro e 7,4% exposições, os restantes tipos de evento não ultrapassam os 4 valores percentuais. A aposta em espectáculos nacionais recai em 35,1% dos casos em espectáculos com repertório popular e 33,1% são espectáculos de jazz tocado por músicos portugueses; a taxa de ocupação das salas ronda os 87%. 1,9% do total de espectáculos provem de Espanha, em que 31,8% foi espectáculos de música e 18,2% de teatro, bem como de dança. No caso dos espectáculos espanhóis, 31,8% tem um repertório popular e 27,3% alternativo, com uma taxa de ocupação das salas na ordem dos 82%. 1,7% dos espectáculos provem do Brasil, nove espectáculos de música, oito de teatro e dois de dança (em que 63,2% tem repertório popular), com taxas de ocupação das salas de 89%. Os espectáculos provenientes dos restantes países têm ocorrências inferiores a 1% e são maioritariamente de música e dança.

	Frequência	%
Vila Real	199	17,4
Lisboa	64	5,6
Porto	54	4,7
Bragança	10	,9
Braga	5	,4
Viseu	5	,4
Galiza	3	,3
Kiev	3	,3
São Petersburgo	3	,3
Madrid	2	,2
Praga	2	,2
Outros	11	1,1

Total	361	31,5
Sem informação	785	68,5
Total	1146	100,0

Quadro 4. Cidade ou zona geográfica de proveniência do evento

17,4% dos eventos realizados é de artistas de Vila Real; desses 56,8% foi espectáculos de música, 23,1% de teatro e 7% de dança (com repertórios maioritários popular e étnico). 5,6% dos eventos provem de Lisboa (em que 50% são de teatro, 31,3% de música e 4,7% de dança, novo circo e outros), 4,7% do Porto (em que 40,7% é de música e 37% de teatro com repertórios maioritários popular e clássico) e as restantes cidades não ultrapassam 1% do valor total.

	Frequência	%
Café Concerto	618	53,9
Grande Auditório	164	14,3
Pequeno Auditório	125	10,9
Esplanada	48	4,2
Auditório Exterior	36	3,1
Sala de Exposições	27	2,4
Dolce Vita Douro	25	2,2
Sala Multiusos	21	1,8
Galeria-Bar	14	1,2
Caixa de Palco	12	1,0
Solar do Vinho do Porto, Régua	8	,7
Sala de Ensaios	6	,5
Foyer	6	,5
Cineteatro Bento Martins, Chaves	5	,4
Espaço ADRAT, Chaves	1	,1
Total	1116	97,4
Sem informação	30	2,6
Total	1146	100,0

Quadro 5. Local de apresentação dos eventos

53,9% dos eventos apresentados aconteceu no Café Concerto, mais de metade da actividade desenvolvida ao longo dos três primeiros anos de actividade foi realizada

nesse espaço (97,7% foram espectáculos de música com repertório jazzístico e popular) com uma taxa média de ocupação da sala que ronda os 94%. 14,3% foi espectáculos apresentados no Grande Auditório (164 espectáculos) com uma taxa média de ocupação de 75%. Dos espectáculos apresentados neste espaço, 37,2% foi de música, 23,8% de teatro e 20,1% de dança. 10,9% do total dos espectáculos foi apresentado no Pequeno Auditório (125 espectáculos, em que 62,4% foi espectáculos de teatro e 32,8% de música, com repertórios maioritários popular, infantil e clássico) com uma taxa de ocupação de 69%. Na Esplanada e no Auditório Exterior foram apresentados 84 espectáculos (7,3% do total). Na Esplanada, 33,3% dos espectáculos foi de música, 20,8% de novo circo, bem como da categoria outros com repertórios maioritariamente étnicos e com uma taxa de ocupação de 85%. No Auditório Exterior, 86,1% foram espectáculos de música com uma taxa de ocupação de 76%. Os seis projectos que ocorreram na Sala de Ensaios foram ateliês, três com repertório popular e três com repertório étnico. As exposições aconteceram maioritariamente na Sala de Exposições (23), na Sala Multiusos (21), na Galeria-Bar (14) e no Foyer (6).

3,4% dos espectáculos foi apresentado em espaços exteriores ao próprio teatro, como é o caso do Centro Comercial Dolce Vita Douro em Vila Real, o Solar do Vinho do Porto na Régua (ambos por ocasião do Festival Douro Jazz), o Cineteatro Bento Martins e o Espaço ADRAT, ambos em Chaves (por ocasião do Vinte e Sete, o Festival Internacional de Teatro).

	Frequência	%
1 sessão	939	81,9
2 sessões	80	7,0
3 sessões	15	1,3
4 sessões	5	,4
5 sessões	3	,3
6 sessões	1	,1
8 sessões	1	,1
9 sessões	1	,1
11 sessões	1	,1
14 sessões	1	,1
19 sessões	1	,1
Total	1048	91,4

Sem informação	98	8,6
Total	1146	100,0

Quadro 6. Número de sessões por espectáculo

81,9% dos espectáculos aconteceu uma vez e desses 80,3% foi espectáculos de música, principalmente com repertório popular e jazz. 7% do total de espectáculos foi apresentado duas vezes (45% espectáculos de música, 36,3% de teatro e 8,8% de dança), 1,3%, três vezes (66,7% espectáculos de teatro e 33,3% de música com repertório popular) e 14 espectáculos tiveram quatro sessões ou mais (maioritariamente espectáculos de teatro com repertório infantil).

	Frequência	%
Nocturna	973	84,9
Diurna-Tarde	38	3,3
Diurna	15	1,3
Diurna-Manhã	5	,4
1 Diurna + 1 Nocturna	5	,4
Final de Tarde	5	,4
1 Diurna + 2 Nocturna	4	,3
2 Diurna + 1 Nocturna	1	,1
2 Diurna + 4 Nocturna	1	,1
1 Diurna + 3 Nocturna	1	,1
Total	1048	91,4
Sem informação	98	8,6
Total	1146	100,0

Quadro 7. Tipo de sessão

84,9% dos espectáculos foi apresentado à noite, apenas 5,4% foi apresentado exclusivamente de dia. 93,3% destes espectáculos foi de teatro com repertório maioritariamente infantil e uma taxa média de ocupação das salas a rondar os 73%, enquanto que os espectáculos nocturnos têm uma taxa de 88%.

	Frequência	%
Seleccção	908	79,2
Co-Produção	87	7,6
Acolhimento	42	3,7
Iniciativa	20	1,7
Encomenda	1	,1
Total	1058	92,3
Sem informação	88	7,7
Total	1146	100,0

Quadro 8. Situação de produção

79,2% dos eventos foi seleccionado de entre um conjunto de espectáculos disponível; desses 78% foi de música, 13,1% de teatro e 3,7% de dança com repertórios maioritários popular e jazz. 7,6% foi eventos co-produzidos pelo Teatro Municipal de Vila Real e outras entidades (86,2% foi espectáculos de música com repertórios maioritários de jazz, o que remete para o Festival Douro Jazz e 10,3% de teatro com co-produções com companhias como a TZero Associação Cultural e a Peripécia) e 3,7% foi espectáculos em regime de acolhimento, na medida em que o equipamento além da própria programação também acolhe iniciativas das associações locais (33,3% pertence à categoria outros, 31% espectáculos de música e 28,6% de dança com repertórios essencialmente étnico e clássico). As iniciativas passaram por espectáculos de novo circo (devido ao facto de o teatro pertencer à Sem Rede - Rede Nacional de Programação de Novo Circo) e teatro (propostas que o teatro realizou a companhias no âmbito essencialmente do Vinte e Sete, o Festival Internacional de Teatro) e o projecto encomendado foi uma exposição (que resultou na apresentação de fotografias da construção do edifício), daí que o repertório maioritário seja o alternativo.

	Frequência	%
Consagrado	219	19,1
Jovem	110	9,6
Antigo/Reconhecido	108	9,4
Total	437	38,1
Sem informação	709	61,9
Total	1146	100,0

Quadro 9. Grau de consagração

19,1% dos eventos são projectos consagrados no campo artístico. Desses projectos consagrados, 44,3% foi espectáculos de música, 35,6% de teatro e 10,5% de dança com repertórios maioritários popular e clássico e provenientes em 40,6% dos casos de Lisboa. 9,6% dos projectos são jovens em que 44,5% foi espectáculos de música e 32,7% de teatro, com repertórios maioritários popular e étnico, provenientes em 59% dos casos de Vila Real. 9,4% dos projectos são antigos e devem o seu reconhecimento a essa antiguidade. De entre estes projectos cujo reconhecimento está dependente da antiguidade, 66,7% foi espectáculos de música, 17,6% de teatro e 10,2% de dança com repertório maioritário popular provenientes em 83,3% dos casos de Vila Real. O Café Concerto foi o espaço escolhido maioritariamente para receber os projectos jovens ou com consagração antiga/reconhecida, enquanto os projectos consagrados foram apresentados essencialmente no Grande Auditório.

Os projectos jovens e antigos/reconhecidos foram em mais de 98% das ocorrências produzidos em Portugal. No caso da consagração jovem, dois espectáculos foram produzidos fora do território nacional, a saber em Espanha e França e no caso da consagração antiga/reconhecida, apenas um espectáculo apresentado provem de um país estrangeiro, o Brasil.

	Frequência	%
Gratuito	66	5,8
Pago	1080	94,2
Total	1146	100,0

Quadro 10. Regime de entrada nos eventos

94,2% dos eventos foi pagos. Da pequena percentagem de eventos gratuitos, 57,6% foi espectáculos de música com repertório étnico e popular.



## **ANEXO 13**

### **GUIÃO E ENTREVISTAS**



## GUIÃO DA ENTREVISTA

Teatro: \_\_\_\_\_ Director Artístico: \_\_\_\_\_

- Qual o processo que esteve na origem da construção/remodelação do equipamento? Se se trata da remodelação de um espaço já existente que implicações na memória colectiva?
- Quais as principais linhas estratégicas de intervenção da organização? - **Papel da organização no campo cultural**

Missão	
Metas	
Objectivos	

Quadro 1. Linhas estratégicas de intervenção da organização

### O mundo da programação

- Quais são os objectivos da **programação**?

Criação artística	
Formação artística	
Público	
Preocupações cívicas	
Outros	

Quadro 2. Objectivos da programação

Preocupações ao nível da *criação artística* (como por ex. a produção de espectáculos interdisciplinares ou não com o propósito de circular em outros espaços), da *formação artística* (a possibilidade dos criadores nacionais poderem confrontar o seu trabalho com o trabalho de outros artistas nacionais ou internacionais), do *público* (incrementar o crescimento e a formação do público, relacionado com a existência ou não de Serviços Educativos) ou mesmo *preocupações cívicas* (mobilização e reflexão em torno de objectivos socioculturais, que pode implicar por exemplo actividade editorial, actividades de debate, discussão, reflexão, colóquios, etc.; importância de espaços como o café-concerto ou o restaurante, caso existam).

- O que é que faz? – **Tarefas da função**

Fases da função de programar:

1. Fase preparatória de pesquisa que permite delimitar a temática a abordar nos diferentes projectos. Posteriormente é necessário estabelecer contactos com os grupos, negociar cachets, espaços e datas de exibição, de forma a efectuar uma calendarização e os mapas de sessões. Quais os critérios para planear esses mapas de sessões?
2. Segunda fase: fase burocrática onde se inclui a definição dos contratos e a preparação dos meios existentes para o acolhimento do espectáculo.
3. Fase de acompanhamento: dos artistas, da comunicação social e do público.
  - Quais os **temas** ou eixos programáticos definidos (se os temas estão previamente definidos, qual o grau de pertinência dos eventos em função do tema?) Como se chega a estes eventos e não a outros?
  - O **encadeamento** dos núcleos de programação segue alguma lógica pré-definida?
  - Quais os **critérios adoptados na selecção** que caracterizou os três primeiros anos de actividade?

Tipo de repertório	
Grau de internacionalização	
Grau de consagração	
Auto-propostas dos criadores	
Auto-propostas dos programadores	
Nova linguagem artística	

Quadro 3. Critérios adoptados na selecção programática

No caso de espectáculos já existentes, a selecção foi realizada através: do tipo de repertório (género e características estilísticas dos próprios espectáculos), do grau de internacionalização ou do grau de consagração dos espectáculos seleccionados?

Auto-propostas dos criadores aos programadores ou auto-propostas dos programadores aos criadores (proposta de encomenda de determinado espectáculo a alguns criadores)

Tem ou não como princípio divulgar novas linguagens artísticas (o que representa uma certa especialização programática)?

- Quais foram as **parcerias** constituídas? E de que tipo são? Tendo em vista os objectivos da programação, qual o grau de pertinência dos parceiros?

Parceiros	Designação	Tipo de parceria	Pertinência
Estruturas de criação			
Agentes culturais locais			
Organismos estatais			
Empresas			
Órgãos de comunicação social			
Outros			

Quadro 4. Parceiros

Entre a organização cultural e *criadores ou estruturas de produção e criação artísticas, agentes culturais, organizações culturais não municipais e outros organismos estatais* (Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Norte, Centro, Lisboa e Vale do Tejo, Alentejo e Algarve), *colectividades locais, empresas* (mecenass), *associações profissionais, profissionais de turismo, órgãos de comunicação social*.

- Quem são os mecenas do teatro? Como se chegou a eles?
- Serviço Educativo** – qual é o seu papel? Houve *programas de formação* dirigidos a escolas, *cooperação* com escolas profissionais e superiores e outros públicos tendo em vista a sua formação?
- Qual o grau de participação/envolvimento da comunidade e dos parceiros nas actividades? Meros destinatários da programação (audiências/consumidores)? Participação na definição da própria programação? Como?
- Quais as ligações às outras organizações que compõem a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros?
- Quem são os **públicos** da organização - Perfil: composição etária; composição profissional, social e cultural; origem geográfica; verificaram-se ou não alterações no perfil do público?

- Qual é a **política de comunicação** e quem é responsável pela sua execução?  
Atendendo à visibilidade e notoriedade do projecto, quais as medidas tomadas, as ferramentas e os instrumentos utilizados (ex. programa – qual o objectivo e a periodicidade; site; relações com a comunicação social – nº de artigos publicados)?

Instrumento	Objectivos	Características
Programa		
Site		
Blogue		
Dossier de imprensa		

Quadro 5. Instrumentos de comunicação

- Qual é o orçamento anual (em euros)? Qual é a origem dos financiamentos para a produção e compra de espectáculos? Há ou não autonomia financeira? O equipamento fornece serviços externos, como por exemplo o aluguer de espaços; se sim, quem são os clientes?

Receitas próprias	
Câmara Municipal	
Mecenato	
Patrocínios	
Outros	

Quadro 6. Financiamentos

- Qual é o modelo jurídico da organização? Empresa municipal (qual é a data do registo)? Há algum caso de concessão a privados?
- Os objectivos foram ou não atingidos? – **Avaliação**; com que nível de êxito, qual a eficácia específica de cada uma das medidas que visou atingir os objectivos. Quais os contributos do trabalho desenvolvido quer localmente, quer no âmbito da rede nacional?

- Quais os indicadores usados para captar a adesão/interesse dos **públicos/espectadores**, questão da fidelidade?

Como caracteriza a **identidade** da organização? Se tivesse que utilizar três adjectivos, quais seriam?

--	--	--

- Orientações para o **futuro**

Programador e respectiva equipa na organização cultural:

- Como foi feito o **recrutamento**?

Convite	
Reconversão profissional	
Concurso	

Quadro 7. Tipo de recrutamento

*Convite* (atender ao percurso profissional, que pode pressupor a existência e capitalização de uma forte rede de inter conhecimentos pessoais, associada ao capital cultural/académico detido); *reconversão profissional* de carreiras diferenciadas ligadas à crítica ou à criação (ligação prévia do programador ao campo cultural); recrutamento por *concurso*

- O que o levou a escolher esta profissão?: factores na origem da escolha de uma profissão ligada à cultura

Homem	Mulher	Idade
-------	--------	-------

- Qualificação académica ou formativa (específica na área da programação?), pertença ou não a famílias com profissões intelectuais
- **Posição** dentro da organização; qual a designação para efeitos de IRS?

Direcção artística com autonomia	
Direcção artística univalente	
Programador/Director executivo	
Produtor de uma programação pré-estabelecida	

Quadro 8. Tipo de função

Grau de autonomia detido pelo programador face aos parâmetros definidos pela organização cultural.

- **Equipa de trabalho** – como está organizada, em departamentos ou divisões (comunicação e marketing, financeira, etc.); que composição tem o núcleo logístico próprio da organização que desenvolve a produção das diferentes actividades e dos espectáculos (quantos elementos, idades, sexo, formação, etc.) e permite a sua divulgação para o exterior (importância da existência de sectores de educação e gabinetes de imprensa e comunicação na relação, entre outros, com a crítica). Funções de cada um



## TEATRO AVEIRENSE

8 de Setembro de 2009

MLN - Maria da Luz Nolasco (Directora Geral do teatro desde finais de 2005 quando foi recrutada por convite; é licenciada em Belas Artes e mestre em Museologia e Museografia, é Conservadora Assessora dos Museus Nacionais no Núcleo Museológico da Universidade de Aveiro e encontra-se no Teatro Aveirense através de cedência especial de relevância cultural)

MJ - Maria João Centeno

MJ- Em termos do processo que esteve na origem da remodelação deste espaço, 75% do custo da obra foi apoiado pelo POC e 25% pela autarquia. Sabe qual foi o custo total da obra?

MLN- Dou-lhe depois.

MJ- A missão definida é a de uma entidade de acolhimento por excelência; a prestação de um serviço público com actividade de sensibilização, formação e criação de novos públicos; espaço de recreio e entretenimento, fruição estética, formação e pedagogia; difusor e promotor de identidade e de cultura. Com esta missão quais são os objectivos específicos?

MLN- Um objectivo é a programação regular, sistemática e diversa. Outro objectivo que tentei destacar foi, além desta caracterização da programação, haver uma componente formativa. A formação para mim é crucial e a formação vai entroncar em quê? Num serviço educativo, em serviços de teatro fora de portas, levar o teatro fora de portas, ou seja, não ser apenas uma casa de acolhimento mas que se possa mobilizar junto dos públicos especiais, nomeadamente o hospital porque é um serviço público, ao qual eu quis juntar uma área lúdica dirigida às crianças. Temos um projecto que estamos a desenvolver cada vez mais, é o Animarte. O Animarte faz sessões na pediatria com os nossos talentos emergentes e vai estar associado a uma escola de formação profissional na área da animação, para desenvolver mais actividades. Acho isto crucial, estamos a tornar o Teatro Aveirense inclusivo, essa vertente social para mim é muito importante.

O teatro fora de portas, o teatro aberto também às misericórdias, instituições que tenham um projecto social desenvolvido na cidade, em que haja a parte lúdica com

qualidade. Eu sempre assisti que geralmente essas instituições têm tudo o que é cultural, lúdico e entretenimento mas a grande parte carece de qualidade. Porque mesmo com recursos, eles funcionam muito com ajudas de associações, nunca têm acesso a uma programação de excelência, que se destaque. Tento fazer com que o teatro lhes leve essa programação de excelência. Neste caso não pode ir lá mas fazem-se acções de protocolo, de convite, em que os idosos vêm cá, então têm vindo assistir a coisas muito boas, inclusive ensaios abertos, porque muitas das vezes eles não podem vir à noite. Como é uma população específica, os idosos e as crianças, nós adaptamos o que temos aos lugares que eles precisam, articulamos isto com os serviços da autarquia para que haja apoio de transportes.

Temos estado a trabalhar só com a cidade, abrimos um fora de portas mais abrangente que foi na área do teatro com o Cláudio Hochman, fizemos o Festival de Arte Dramática de Aveiro em que convidámos um encenador de fora para preparar quatro grupos emergentes e também formar professores. O resultado foi que os professores que se candidataram foram os da região: Sever do Vouga, Valongo, Ovar, Ílhavo; foi mesmo fora de portas, além do concelho. Este ano tivemos onze turmas dessas escolas todas a trabalhar William Shakespeare. É um trabalho que eu gostaria de continuar mas tem custos, temos de pagar ao Hochman, sai caro, ele é muito bom mas temos de lhe pagar o cachet, a deslocação, a alimentação, a estadia, é um projecto caro, mas que quero continuar! A ver se consigo arranjar dinheiro para 2010 para repetir: foi abrangente, chegámos a muitos sítios e é muito bom a nível da vertente da formação e da saída de portas do teatro, que acho crucial para ir ao encontro aos nossos potenciais públicos. Porque há pessoas que nem colocam o teatro no seu dia-a-dia, nas suas escolhas e assim prestam atenção.

O 3º objectivo que lançámos este ano e por isso está aqui o Sr. Angelino, que é o Sr. da Fanfarra de S. Bernardo, é um elemento associativo que convidei para trabalhar connosco numa experiência de um ano, vai ser o mediador das decisões culturais, vai trabalhar com as associações culturais, promovendo que alguns dos projectos que vinham cá, vão ser feitos nessas associações como teatro ambulante, teatro mais fácil que não implique estruturas complexas. É um trabalho dirigido às associações por um mediador associativo, alguém que fala a mesma linguagem. Vamos começar com acções de teatro para a infância e juvenil e depois vemos se alargamos para a música e outras áreas. Levando lá é também uma forma de os convidar a virem cá. Cá vêm ver

um espectáculo por excelência e também levamos lá um espectáculo por excelência de boa qualidade. Isto para, quando ouvirem falar do Teatro Aveirense, é como se houvesse um certificado de garantia. Eles vão ver um trabalho de profissionais, bem feito, que sirva de modelo, de referência. Isto é formação, conhecimento e preenchimento de um espaço cultural com qualidade.

Os objectivos são formação, ligação com as associações culturais, ligação dos públicos especiais ao teatro fora de portas, manter a ligação ao hospital de Aveiro e manter uma programação regular, sistemática e diversa.

MJ – Na programação, há temas ou eixos programáticos definidos previamente?

MLN- Há os eixos basilares: dança, teatro, música e cinema. O cinema não está muito desenvolvido e este ano voltámos a incrementar o cinema, com ciclos de cinema do Cineclube da Avanca. Porque o Cineclube de Aveiro é um cineclube de apresentação e o de Avanca, além da apresentação, são produtores artísticos. A mim interessa-me dar apoio aos produtores artísticos na área do cinema. Têm um festival internacional, com um historial imenso e trazem-nos ciclos de relevo. A definição desses ciclos é feita em conjunto connosco. Fizemos os ciclos de cinema ligados aos PALOP: Cabo Verde, Angola, Guiné, Moçambique e Brasil, com conversas acerca do tema, porque o mentor é o Costa Valente que é professor na Universidade de Aveiro e director do Cineclube da Avanca. Homenageámos no ano passado dois grandes cineastas italianos. Promovemos um ciclo de curtas-metragens, produzidas pelos alunos de Cinema, Vídeo e Multimédia da Universidade de Aveiro, com quem temos um protocolo específico. Também passámos alguns filmes que o Cineclube da Avanca escolhe, nomeadamente alguns de produção deles e apresentámos uma réplica do festival da Avanca, uma retrospectiva.

Apresentamos espectáculos nas áreas da dança, teatro, música e cinema e há uma outra área que acrescentei, as exposições, as artes visuais, plásticas. Tenho sido eu a mentora desta área, porque me toca especialmente porque venho dos museus; como conservadora de museus, é uma área que me diz respeito. Já tivemos não sei quantas exposições aqui, muito boas, de artistas contemporâneos portugueses: Miguel Branco, Pedro Amaral, Manuel João Vieira, Paulo Neves, Gil Ferreira em fotografia. Fizemos um workshop de fotografia com o Chris Perkins da Magnum. Fizemos exposições com artistas emergentes do Porto, a Ana Azevedo por exemplo. Fizemos uma exposição muito grande do Salgado, outra com esculturas do Pedro Figueiredo, essa foi à Guarda, dentro da Rede dos Cineteatros, foi a Castilla y León e depois Aveiro. Quando podemos

ficamos sempre com uma peça que vai integrar o núcleo do museu de arte contemporânea de Aveiro.

Essa parte é importante, as pessoas passaram a ver o Teatro Aveirense não só pela apresentação de espectáculos mas também por algo que é um suporte da visita, que é o espaço de exposições no foyer e no salão nobre.

Também abrimos o teatro a uma coisa que ainda não está consolidada, que é o merchandising próprio do teatro e para isso convidámos um jovem estilista de Aveiro, que apadrinhámos, o Celsus, com quem fizemos a 1ª mostra do TA Fashion, apresentação de jovens estilistas, da moda. Foi muito bonito, porque teve todo um aparelho cénico montado no próprio palco, em que a moda foi apresentada de maneira diferente: fizemos uma introdução da evolução da moda com a Dra. Madalena Vaz Teixeira, na altura directora do Museu Nacional do Traje, foi quem me iniciou nos museus e a quem eu fiz uma homenagem ao trazê-la cá. Seguiu-se a passagem de modelos, em que introduzimos a música das fanfarras. Houve realmente uma mudança no conceito de desfile de moda. E assim lançámos o Celsus.

O Celsus passou a fazer algumas das peças de vestuário que estão expostas lá em baixo e que são feitas a partir das telas de pano que fazem a divulgação das actividades do teatro. Ele aproveita-as e faz roupa, faz tudo: calçado, botas, sandálias, chinelas, malas, sacos, vestidos, casacos, t-shirts, calças, tudo, nem que seja como adereço, um bolso nas calças por exemplo. Ganhou o prémio das Recicláveis e já esteve exposto na Grécia, em Itália.

Também temos uma linha que é a Home Fashion, com uma fábrica de cerâmica daqui que criou uns Tea Pots com o nosso emblema. Tentamos criar uma linha de merchandising mas é preciso investimento e eu não tenho dentro dos meus recursos financeiros, não tenho um montante para investir.

MJ- Em termos dos núcleos de programação, há algum encadeamento específico ou os espectáculos vão acontecendo um pouco de acordo com a disponibilidade?

MLN- Não são avulso, há uma ligação entre eles. Aí passamos para a direcção artística. No início quem fazia a direcção artística era o João Aidos, houve um interregno de dois meses em que o Paulo Ribeiro esteve cá. Quando saiu, eu assumi a direcção geral e quis que a direcção artística fosse à parte; queria distinguir, porque acho que quem é director artístico não tem que estar preocupado com outras questões

que são de grande importância para a administração e gestão de uma casa mas que não são do foro artístico. São funções que se complementam mas não se substituem uma à outra. Na altura queria formar uma equipa pois não há ninguém que reúna os conhecimentos todos de todas as áreas. Convidei pessoas por especialidade, uma para a dança, outra para a música e outra para o teatro: a Ana Figueira para a dança, que é uma pessoa com um bom curriculum, o Rui Sérgio para o teatro, o António Ferro para a música. Ainda fizemos umas reuniões mas depois, por questões financeiras, não foi possível continuar, manter uma equipa desta forma é complicado, não conseguia pagar-lhes aquilo que eles precisavam. Como tal tive que pôr um titular como director artístico, o Rui Sérgio e os outros ficariam como assessores, um para a dança e outro para a música. O António Ferro acabou por deixar porque eu não consegui pagar o que devia. Mantive-me com o teatro e a dança porque considero essenciais. A música é um mercado muito agressivo, há muita gente, portanto é mais fácil, porque é mais pela onda do que está a surgir e nós isso vamos conseguindo apanhar, não é correcto mas é assim e é o que fazemos no pop, na música ligeira, no rock. Na música clássica, Aveiro tem uma vantagem, tem a Orquestra Filarmonia das Beiras, que me assegura um programa diferente e eu não necessito de ter um director para isso.

Apesar de terem um espaço próprio no parque, actuam no Teatro Aveirense todos os meses, se não for cá, fazem fora de portas. O Concerto de Ano Novo é sempre no Teatro Aveirense. Fazemos com a Filarmonia das Beiras o Festival de Outono de Música Clássica, percorre a cidade, sempre com apresentações no teatro. Portanto a parte da música está a esse nível assegurada.

A parte da dança é difícil por que só quem está nessa área é que consegue mesmo chegar a grandes nomes como Wim Vandekeybus, que veio cá este ano, grandes escolas de Génève, Suíça, da dança belga, o Quórum Ballet, entre outros nomes pois a dança tem dado um pulo imenso. Tem de ser alguém que começou a dançar e que conhece muito bem o meio e a Ana reúne essas condições.

Em termos do teatro, é um público que temos sempre que ir alimentando, já foi a actividade principal desta casa e de muitos teatros a nível nacional. Entrou num momento de contracção, no sentido do teatro se auto-analisar novamente. Portanto, muito do teatro que faz parte dos circuitos mais importantes como as produções do Teatro D. Maria, o S. João, virem a Aveiro para nós é crucial.

Mas tirando esse teatro que tem investimento do Estado, há o teatro emergente, companhias pequenas que estão a fazer coisas fabulosas. Daí ser importante ter alguém conhecedor do meio e o Rui Sérgio desenvolveu muito bem o seu trabalho mas por outro lado, quando ele saiu, senti que havia necessidade de mudar. Ele saiu em Maio de 2007 e, nessa altura, convidei a Ana para ela assumir também a direcção artística do teatro. Temos alargado um bocadinho o nosso âmbito de acção, recebendo cá muitas companhias de Lisboa e não só. E vamos trocando também conhecimentos, temos grupos de teatro locais que nos servem de mediadores, o Teatro Universitário, o Hochman também nos traz muitas peças. Temos estado alerta e atentos às questões do teatro e depois também trazemos as produções do teatro nacional.

MJ- Em termos de encadeamento dos núcleos de programação? Também há festivais?

MLN- Este último ano não foram tanto os festivais. A lógica foi essencialmente a de trazer cabeças de série, ou seja, bons espectáculos, boas companhias que sirvam de referência a nível dos seus conteúdos, da representação e da produção artística. O Teatro Aveirense tem tido essa filosofia, na dança trazer o melhor que se faz, durante a semana o alternativo que é aquilo que se faz e nós não sabemos se é tão bom ou menos bom mas que tem que ter outra forma de suporte, portanto temos estado a apoiar jovens criações, quer em teatro quer em dança. Por isso, criámos a música fora de horas, a dança fora de horas e o teatro fora de horas, são pequenas representações, a escala é mais reduzida até do ponto de vista do tempo assim como da dimensão das próprias companhias e dos grupos que vêm, é às quartas-feiras, direccionado para os estudantes universitários pois à sexta já se vão embora. Este público tem vindo porque a programação tem sido muito diversa e alternativa mas eles conhecem, são grupos que andam muito no youtube, na net. Nós tivemos um jovem a estagiar que os pescava todos. Esta rubrica é para eles, música, dança e teatro fora de horas. Apareceu-nos muita gente gira, peças muito engraçadas. Na música trouxemos Mazgani, Rita Redshoes, Legendary Tiger Man, tantos grupos. Em dança, tudo o que é jovem emergente, tem vindo cá. Tem sido óptimo! São rubricas para as quais estipulámos com um plafond, não podiam ultrapassar os 500 euros. Têm sido apresentadas ou no salão nobre ou na sala estúdio que é para 200 pessoas, com recursos cénicos relativos e têm sido um sucesso. É muito bom e para públicos diferentes.

De resto, a filosofia que nos orienta é trazer bons espectáculos, cabeças de série para deixarem uma marca. Simbolicamente é importante para que o Teatro Aveirense tenha o mérito de ser uma plataforma de bons espectáculos, não só de espectáculos comerciais, é uma programação de risco, porque contrariamente àquilo que podia ser, dos tais teatros municipais, em que se pretende trazer os grandes sons, as grandes produções La Féria, isso aqui é muito doseado e quando acontece é uma vez por ano, porque a nossa intenção não é essa, é trazer bons espectáculos, que sirvam de referência, de aprendizagem, de deleite para quem vem ver, mas isso só se obtém quando as coisas são muito boas.

MJ- Em termos de parcerias, sei que existe uma série de parceiros, o que remete para um esforço muito grande da parte do teatro.

MLN- Esse é o esforço essencialmente da directora geral. Porque esse é o papel que eu acho que o director artístico não tem que ter. Ele tem que ser alguém que está no topo do saber a nível de programação. O director geral não é só um gestor financeiro e administrativo mas também um gestor de comunicação e de relações públicas. Eu tenho a facilidade de ser de cá, de conhecer muita gente, ter uma boa capacidade de gestão de relacionamento com o exterior e por isso fomento muito as parcerias, os protocolos com o tecido associativo, porque são agentes culturais locais e têm de ser valorizados, faço parcerias em que lhes dou benefícios como ofertas de bilhetes, acesso a colocarem links da sua programação cá, têm a possibilidade de apoio técnico do teatro se tiverem festivais – o que lhes eleva a qualidade daquilo que apresentam e dá-lhes outro mérito –, por vezes convido-os a fazerem o encerramento da actividade no Teatro Aveirense, tudo isto para que ao mesmo tempo que estão a interagir connosco também estão a fidelizar outros públicos e algo desse expandir faz-se boca a boca, portanto são também nossos colaboradores, comunicadores no terreno. É uma forma de territorialização da cultura. Dar um território próprio à cultura ao nível das comunidades.

Outra coisa são as parcerias institucionais e empresariais. Parcerias empresariais, temos catorze boas, fidelizadas.

A ideia do clube dos empresários foi uma herança, foi o outro director geral antes de mim, mas foi uma boa herança e eu alimentei-a pois devemos alimentar as coisas boas. Fiz sempre questão de dizer: ‘isto é um projecto criado pelo outro director geral, que eu vou acarinhar para crescer’. E tem crescido.

MJ- Dentro desta figura dos empresários, há o tutor e o amigo, qual é a diferença?

MLN- Essa figura só foi criada recentemente. Porque há empresários que são de pequenas e médias empresas, alguns estão em situações muito delicadas. O que fiz foi: tentar que todas se mantivessem, mesmo as que estão com dificuldades, podem dar montantes mais simbólicos, são mecenas amigos, empresas amigas. Porque o ser mecenas é ser altruísta que não tem que ter em vista o benefício em função daquilo que dá. Mas nós sabemos que isso não resulta por isso há a lei do mecenato, bonificações e tudo isso. A verdade é que alguns deles dão mesmo por amizade, porque se identificam com a instituição, pela história da própria casa que tem 128 anos e é resultado da vontade da população de Aveiro, não vem de ninguém que se quis perpetuar, houve uma comunidade toda abrangente à qual estavam ligadas instituições mutualistas, misericórdias, museus, conventos e outros. Tudo isso é muito importante. Como eu não queria perder mecenas mas sim angariar outros - há aqui empresas tipo a Vulcano, a Teca – que não estão ao mesmo nível, umas podem dar muito mais, outras podem dar menos, a mim interessa-me mantê-los todos, o tutor é quem dá mais e é tutor de uma área com que se identifique, a Teca é a tutora para a dança, porque gosta da dança, outros são tutores para a educação, outros para o teatro. De acordo com as filosofias, dentro das cinco ou seis áreas temáticas, consigo arranjar esses tutores e o dinheiro entra directamente para essa área.

MJ- Dentro das parcerias, as empresas são todas da região?

MLN- Sim. Havia uma que não, é de Vila Real, é a empresa construtora do teatro e eu convidei-a também a ser mecenas. Este ano foi suspensa pois tal como outras está em má situação.

MJ- Há alguma parceria com estruturas de criação?

MLN- Sim. Com a Companhia de Teatro de Aveiro, a Efémero, fazemos sempre uma co-produção para alimentar as estruturas locais. Com a Companhia de Dança de Aveiro, este ano não, porque eles estão em reformulação. Temos parceria com a Orquestra Filarmonia das Beiras, com o Cineclube da Avanca e de Aveiro, que também vamos ter que reformular porque também houve mudanças na direcção!

Também temos co-produções com estruturas de criação de fora, em rede, com o Teatro Nacional S. João, temos uma peça do Nuno Cardoso que é uma parceria com



vários teatros, o Viriato, o da Guarda; quando são fora da região são geralmente feitas com outros parceiros.

MJ- Qual a vossa participação nessas co-produções?

MLN- O montante de dinheiro que vamos dar a essa co-produção é maior, temos direito a ter apresentação em exclusivo daquele produto artístico, dentro da rede. Damos um valor que inclui a preparação da criação daquele produto artístico, há um investimento financeiro. Não há participação na criação.

Temos uma criação própria agora no âmbito dos serviços educativos com o David Costa, que são as visitas encenadas, é um trabalho criativo que surtiu muitíssimo efeito, até falei com os outros parceiros da rede para eles fazerem nos outros teatros. É uma forma de mostrar o teatro, com um trabalho de actor e de texto. O David é um dos nossos actores que está como técnico do teatro na área do Serviço Educativo, a quem nós demos esse relevo, porque achamos que ele é muito bom actor.

Temos também residências artísticas produzidas por nós, para apoiar os jovens criadores. Convidamos alguém da música, do teatro e da dança, desenvolvem cá o trabalho durante dois ou três meses, têm todos os apoios técnicos e podem no fim apresentar o espectáculo. Fizemos com a Lara Pereira, a Inês Negrão, escolhemos um coreógrafo para as apoiar, que discute, é fantástico e tem dado bons resultados. A sala estúdio fica para eles durante aquele tempo. Tivemos na área do teatro e vamos ter na música. A aposta na jovem criação tem sido muito grande!

Temos onze assistentes de sala que estão formados por nós, que dão não só assistência à sala como a estas residências, são todos muito novos e muito bons! Isto tem muita importância porque os nossos assistentes de sala não são um assistente qualquer.

MJ- Há parcerias com outros teatros da rede?

MLN- Não, tirando estas co-produções e a exposição que se fez, há coisas pontuais. É pena mas não há um trabalho regular.

MJ- O serviço educativo dirige-se a um público infanto-juvenil mas não é só pois há também o público mais idoso.

MLN- Sim, há o público idoso, as misericórdias. 75% do serviço educativo é dirigido ao público escolar e 25% é distribuído entre o hospital e os idosos.

MJ- As visitas encenadas são frequentadas por quem?

MLN- Vamos ter agora uma só para professores e educadores da região, para que depois eles venham cá com os alunos. As visitas realizam-se com escolas, grupos, de acordo com as solicitações.

MJ- Qual é o perfil do público deste teatro?

MLN- Nós temos um trabalho feito por sociólogos de Coimbra do Centro de Estudos Sociais. É um trabalho que carece de continuidade mas isso implicava investimento e por isso ficou um pouco aquém. O público maioritário é feminino, no sector etário entre os 30 e os 35 anos. Mas eu acho que como realizámos muitos inquéritos e a maior parte das vezes os homens são um pouco malandros a preenchê-los, foram as mulheres que o fizeram, salvo raras excepções. Os resultados apontavam para mulheres com uma formação média alta, mulheres essencialmente de Aveiro e da periferia. Depois temos alguma expressão a nível das famílias, com os domingos dedicados à família em que vêm dois acompanhantes com as crianças. Os casais novos começam cada vez mais a participar em conjunto.

MJ- Em termos de política de comunicação, quem é o responsável?

MLN- Neste momento, o Pedro está na comunicação mas não de uma forma muito autónoma. Quem estava melhor nisso era a Ana Carvalho que já não está cá agora.

O Pedro tem grandes eixos de trabalho na área da comunicação mas ainda não se assumiu como autor. Eu estou a fazer muito isso mas vou ter que deixar e pôr mais alguém. Acho que tem que ser alguém muito entrosado na casa, na comunidade e ainda não há quem reúna essas características. Ter alguém assim é ter alguém que nos sai muito caro e é por isso que estamos a empurrar essa área, que é crucial!

O Pedro faz a agenda mas todos os conteúdos derivam da direcção artística, ele não faz investigação nem texto, é só uma questão gráfica, gere os suportes comunicativos/agenda mas quem gere a política não é ele.

Temos vários suportes de comunicação: a agenda trimestral, começou por ser mensal, gostaria que passasse a semestral e mais tarde a anual, o que exigiria um esforço muito grande de coordenação. Depois temos mupis; é obrigatório, são treze na cidade, mais cinco em instituições definidas; temos cartazes de pequeno formato para

sítios pequenos; temos postais. Para os Festivais, temos um jornal que é muito bonito, Jornal do canto, do fado, novas tecnologias. Nas exposições fazemos o convite, um desdobrável, flyer, temos spots na rádio, o site que privilegiamos e que é da gestão deste comunicador.

MJ- O site tem caixa de sugestões.

MLN- Fui eu que pedi. Respondo a todas as propostas! Quero saber o que é que as pessoas dizem, respondo a toda a gente! Recebo coisas como: ‘porque é que não vem cá o Represas?’ e eu respondo: além de ter um cachet extremamente alto, não se encaixa na nossa programação, somos subsidiados pelo Ministério da Cultura, teria que ser um projecto paralelo em que os custos fossem assumidos e que teria que ser rentável economicamente. Outros perguntam ‘porque é que os horários são aqueles e não outros?’ e eu respondo; às vezes fazem queixas e as pessoas identificam-se sempre. ‘Porque é que não há música para bebés?’ Agora vamos ter, por isso envio um e-mail a dizer: ‘não se esqueçam’. Canalizo esses contactos para mailing list para que sejam os nossos clientes privilegiados, já que estão interessados.

MJ- Como é que se organizou essa mailing list?

MLN- Fez-se um cartãozinho a dizer que quem quisesse informações colocasse o endereço e essas pessoas recebem tudo o que é informação. O Grupo de Amigos TA recebe em casa.

MJ- Ainda em termos de política de comunicação, como são as relações com a comunicação social?

MLN- São boas, no sentido em que são muito próximas. Os órgãos de comunicação locais são muito reduzidos porque resume-se a um diário - o Diário de Aveiro – que tem várias sucursais – o de Coimbra, de Aveiro e de Leiria - do mesmo dono, é talvez o jornal mais lido aqui. Havia um jornal muito antigo, o Litoral, que fechou, um outro, O Aveiro, que também acabou este ano com quem nós tínhamos uma relação especial, com rodapés e difusão da nossa imagem, esse acabou e passou a ser o I, que é de âmbito nacional, já não é local; temos uma delegação do Jornal de Notícias que não é assim tão próxima quanto isso, poderia ser mais mas eles cobrem mais a nível regional ou nacional, portanto não têm sido grandes difusores da nossa informação.

Temos rádios com projectos engraçados de promoção, oferta de bilhetes, concursos, rádios locais como a Terra Nova que abrange toda a zona de Ílhavo, Barra e

Gafanha. Outra rádio de Aveiro que é também muito abrangente. Tínhamos inclusive um programa de rádio que era ‘Um palco para a cidade’ e depois passou a ser ‘Um palco para a região’, era uma rubrica que foi suspensa por falta de recursos.

Temos um boletim municipal de 40 mil exemplares onde o Teatro Aveirense tem uma certa projecção. É a autarquia que o faz chegar casa a casa, é mensal, muito bom, onde incluimos sempre a nossa programação e já temos tido alguns artigos de fundo. Aliás, a pessoa que fazia o programa de rádio ‘Um palco para a região’ é um dos jornalistas que o faz. Ele tem sempre a generosidade de nos deixar espaço para pôr mais alguma coisa. Isso é bom porque assim a mensagem vai passando.

Agora estamos a lançar uma coisa na área da política da comunicação que é com a Aveiro TV, é uma televisão local que funciona só em suporte digital, é bom pois é muito consultada e posiciona-nos perante esse tipo de públicos, consumidores desse tipo de disseminação de informação. Vão dedicar uns minutinhos ao Teatro Aveirense, fazem cobertura do espectáculo, assistem e colhem imagens.

Acho que as parcerias são um veículo óptimo de difusão e divulgação porque as pessoas recebem a informação. Em Julho havia 11 mil pessoas a consultar o site do teatro, isso é muito bom.

O ano passado tivemos quase 34 mil espectadores, é muito bom, têm estado a aumentar, também aumentou o número de espectáculos. Como um espectáculo pode ter várias sessões, aumentámos o nº de sessões para rentabilizar muito mais, é uma forma de gestão e de equilíbrio financeiro, se conseguirmos fazer com que um espectáculo seja visto pelo maior nº de pessoas, todos os custos inerentes a ele acabam por compensar. Por exemplo: fazer para as escolas na sexta, para o grande público no sábado e matiné no domingo, assim rentabiliza-se pois são públicos diferentes. No domingo já cá não ficam, vão depois da matiné. Já que tínhamos que pagar a vinda na véspera, se pudermos fazer um espectáculo para as escolas, tanto melhor.

MJ- A comunicação social publica o que recebe do teatro ou têm uma atitude mais pró-activa e procuram eles próprios a informação?

MLN- Não quero ser incorrecta mas depende dos jornalistas, alguns são mais pró-activos porque se identificam com esta área e procuram o teatro. Não temos uns órgãos de comunicação muito curiosos, que venham ter connosco e que nos desafiem. Recebem os comunicados de imprensa e publicam.

Se houver uma polémica engraçada, eles estão cá todos os dias, como foi com a privatização logo na sequência da mudança de sistema jurídico, financiamento e exploração do Rivoli, em que por acaso houve uma reunião na Orfeu, uma associação cultural de Águeda, onde estavam várias pessoas presentes, eu, a representar o Teatro Aveirense. Nessa reunião, muitos dos autarcas e pessoas ligadas à política, começaram a dizer que também iam privatizar os seus teatros, criou-se uma certa tendência para que se pusessem um pouco a saldo estas entidades por que são sorvedoras de muito dinheiro e não dão lucros. Os jornalistas, matreiros, colocaram essa questão ao Vereador das Finanças da Câmara de Aveiro e ele, de forma precipitada e sem maldade, disse que o Teatro Aveirense podia ser uma instituição, tal como o Rivoli, explorada por privados. Quando o jornal Público - que já teve uma delegação em Aveiro mas já não tem, infelizmente, pois é sempre melhor, é um veículo de aproximação muito bom, é sempre melhor quando temos uma delegação cá, quando conhecemos as pessoas – me coloca isto como uma afirmação, sem suporte, eu reagi, disse que enquanto fosse directora geral desta casa, isso nunca iria acontecer porque achava que este teatro sendo um teatro municipal tem uma função muito clara desde o início, resulta da vontade da comunidade aveirense, que deve exigir o seu lado de proprietária, além do mais o investimento que foi feito foi com dinheiros vindos da comunidade aveirense e nacional, do erário público, deve haver consideração por esses princípios, como tal estou totalmente em desacordo com a privatização. Achava que isso era hipotecar a cultura em Aveiro a entidades que depois nos iam dar aquilo que desse lucro e não o que fosse formativo, interactivo ou de proveito para a população, nunca seria um projecto de cidade. O Teatro Aveirense é um projecto de cidade. Claro que ao dizer estas coisas logo no dia seguinte houve reacções ‘ela que se demita’, perguntei ao Presidente da Câmara ‘quer que eu me demita? Eu não concordo com isto!’, ele disse que eu tinha toda a razão.

MJ- Este modelo jurídico de empresa municipal faz com que o teatro dependa exclusivamente de dinheiros da Câmara?

MLN- Não, exclusivamente. Depende para a sua programação da Direcção Geral das Artes, porque ela paga a programação, nós sempre concorremos e sempre fomos apoiados. Além disso, temos um contrato programa com a Câmara que são 400 mil euros ano, que este ano conseguimos reduzir, reduzimos as despesas correntes, estamos a tentar ter alguma contenção. Sendo que o montante que fazemos em receitas nunca cobre as despesas. O que nos dá a DGArtes é à volta de 20% daquilo que

necessitamos; em mecenato, vendas e alugueres fazemos outros 20%, da Câmara vêm 40% e faltam 20% que conseguimos através das receitas.

MJ- O valor total do orçamento é 1.100.000 euros?

MLN- Sim. Aqui no teatro, o orçamento para a programação é os 20% da DGArtes, mas depois temos mais outros 20% que são também gastos com programação que muitas das vezes é extra DG Artes, que é o dinheiro dos mecenas, das vendas e dos alugueres. 40% é realmente programação, outros 40% para manutenção, restauro, recursos humanos e pessoal. E depois há aqui uns 20% que cobrem várias coisas que são as tais receitas!

Estas receitas ficam para a programação, portanto é capaz de ser mais de 40% para programação neste teatro, talvez 50% e os outros 50% para a gestão. O bolo da Câmara é essencialmente para manutenção e gestão de recursos humanos. Todo o restante é canalizado para residências artísticas, formação, mobilidade, algum equipamento técnico.

MJ- Na maior parte dos teatros, a origem do financiamento é só a Câmara.

MLN- Nós não! A receita que resulta dos serviços externos, que essencialmente são alugueres de espaços, é ótima, é muito bem-vinda. O aluguer da sala grande, do salão nobre, da sala estúdio é bom! Os alugueres são feitos muitas das vezes a empresários mecenas que têm benefícios mas além daquilo que é dado no âmbito do protocolo também fazem outros pedidos. Há promoções (IAPMEI) e também está aí incluído não só o aluguer de espaço mas algum merchandising.

Os produtos têm estado junto à bilheteira, neste momento retirámos as vitrinas porque não era muito expressivo, mas vamos voltar a pôr, estamos a requalificar os produtos.

As receitas resultam de alugueres, merchandising e da renda da concessão do bar. Este ano, fomos penalizados porque a pessoa que cá estava quis ir-se embora já que o negócio não estava a ser muito rentável, não é um bar que dê muito dinheiro! Com os novos concessionários que estão aqui a investir muito dinheiro porque se identificam com o projecto, dei-lhes uma benesse, até ao final do ano não pagam renda, pois eles estão a investir para que o projecto venha a ser um sucesso em termos de clientela e assim não estão preocupados com a renda. Em Janeiro começam a pagar. É mais uma

fonte de rendimento. Pode não ser muito mas é bom, pois todos os bocadinhos são bem-vindos, tapam buracos de contas correntes que é necessário pagar.

MJ- A passagem da gestão deste teatro de sociedade de cotas a empresa municipal ficou a dever-se a quê?

MLN- Isto era Teatro Aveirense Lda., Sociedade por Cotas, SA., foi a forma que a Câmara teve de poder comprar as cotas. Muitas delas já não se sabia de quem eram, eram acções vindas desde 1881, acções compradas por instituições mutualistas, desde misericórdias, o hospital; as pessoas reuniram-se todas para conseguirem construir o seu teatro. Havia acções de famílias que já morreram, foi difícil para a Câmara adquirir o imóvel, teve que ir comprando cotas, mandava as convocatórias para as assembleias-gerais, quem aparecia, aparecia, ao fim de umas quantas faltas era dado como ausente e perdia o direito. A última cota foi comprada já comigo cá. O processo de aquisição deste teatro inicia-se em 1994, há 15 anos, consegue-se realmente adquirir o imóvel e lançar concurso. Em 2001, 2002, a Câmara é o sócio maioritário e nessa altura é feita a candidatura para as zonas de requalificação, o teatro reabre em 2003 já com a Câmara como proprietário maioritário mas ainda não totalitário, faltavam umas acções. Este ano, ao longo de 2009, adquiriu-se a última acção para que agora passasse a Câmara a ser o único dono.

MJ- Mas desde 2005 que é empresa municipal!

MLN- Nessa altura, quando foi a candidatura, para se obterem outros dinheiros foi necessário haver uma entidade que assumisse o teatro, então criou-se uma empresa para gerir este património, a TEMA, Teatro Municipal Aveiro que é uma empresa municipal. A Teatro Aveirense Lda. é a tal empresa que agora vai ser extinta.

MJ- Os objectivos definidos foram atingidos?

MLN- Não tenho comigo a avaliação, isso existe, no tal projecto que estávamos a realizar com a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e que entretanto ficou suspenso. Mas temos indicadores quantificados através do nosso técnico oficial de contas, são indicadores muito economicistas mas são muito positivos porque houve aqui coisas que ficaram valorizadas: o teatro tinha um défice de 200 mil euros, uma conta calcinada que foi necessário fazer-se um avanço de 100 mil euros para pagar ordenados, enfim formas de gestão para avançar com a casa no âmbito da TEMA que ainda são as nossas partes mais frágeis. Mas conseguiu-se melhorar em termos de receitas,

aumentámos o montante da bilheteira, chegámos a fazer quase 200 mil euros em entradas, é muito bom. São os tais 20% de que lhe falei. Reduzimos em despesas correntes, nomeadamente nos consumos de água; fizemos reavaliações, novos negócios, novas formas de contratação com a EDP; montámos um sistema centralizado de comunicações para que haja vantagens nas chamadas para os números fixos e móveis, o que nos trouxe alguma poupança. Fizemos alguns acordos e contratos na manutenção, com mensalidades mais acessíveis. Beneficiámos também de cinco anos de garantia do edifício, findos os quais a manutenção passa a ser por nossa conta. Mas de qualquer forma houve uma redução nas despesas correntes. Também houve alguma redução nos recursos humanos, eram 21 pessoas, passámos a ter 14, 15 pessoas fixas, sendo que alguns serviços externos, pago mas não pago coisas como seguros, subsídios, segurança social, férias, são pacotes diferentes. Passámos também a ter maior cuidado com questões jurídicas, legais nas contratações. Tem que ser! Temos um núcleo forte, com menos pessoas a quem temos que garantir ordenados e o restante não pode ser. No total houve uma redução de despesas de 10 a 12%, foi muito bom. E aumentámos um pouco o mecenato. Portanto em termos de gestão financeira e de recursos humanos houve um equilíbrio positivo.

MJ- E em termos dos objectivos de programação?

MLN- Acho que há um que me continua a angustiar, é o facto de o teatro não ser uma entidade que tenha conseguido passar fronteiras, ainda é fechada em si mesma, gostaria que fosse muito mais reconhecido, ouvido e vivido pelas entidades além do nosso território regional ou local. Essa internacionalização podia transformar o teatro numa plataforma mais aberta ao exterior, ter redes de contacto exteriores que transformassem o teatro numa plataforma de passagem das linhas de criação artística; gostaria que houvesse cabeças de série internacionais, além das nacionais.

MJ- Em termos de programação há ideia de qual a percentagem de artistas internacionais em comparação com os nacionais?

MLN- Podemos fazê-la porque temos tudo registado, internacionais não são tantos quanto gostaria. Temos o Ciclo de Artes e Novas Tecnologias onde vem muita gente de fora, os espectáculos de dança também trazem muita gente de fora.

Se houver mais programação em rede com outros teatros é mais fácil haver mais artistas internacionais porque aí dividem-se entre todos os custos inerentes a uma



temporada estrangeira. As viagens passam a ser divididas entre todos, as estadias também, pode haver uma cobertura televisiva.

O que falta é maior proximidade entre os programadores, estarem mais próximos entre si. Para isso acontecer só depende da iniciativa de cada um dos programadores.

Foi algo que já existiu em tempos, ainda era viva a Isabel Alves da Costa que promoveu a plataforma para o novo circo; ela era a mentora, funcionou muito bem, os teatros estavam muito unidos. A rede foi interrompida porque basta que haja uma ou duas pessoas que comecem a faltar, é desmobilizador. Há também a proximidade geográfica entre alguns e isso facilita.

Estou a tentar criar uma rede com os municípios da Ria, fizemos uma candidatura no âmbito do QREN porque ele privilegia candidaturas em parceria, aliás só aceita candidaturas para criar comunidades de agentes culturais com projectos em comum. O SIRA (sistema integrado dos municípios da ria) tem uma candidatura comum, em que estamos com o Cineteatro de Ílhavo, Estarreja, Albergaria, Anadia, Sever do Vouga, com os 11 municípios da Ria. É lógico que a programação não se pode matar uma à outra, os públicos não se podem comer uns aos outros, não são assim tantos quanto isso. Se trazer uma coisa aqui, não a devo levar a Ílhavo pois é aqui a 14 km, se for Anadia já é possível porque já é uma região da Bairrada, são outros públicos. Quando fazemos uma programação destas, tem que ser multifacetada, com vários públicos.

Concorremos com um projecto que inclui programação. Para a candidatura com os municípios da Ria, fizemos um tipo de programação que dá para ser trabalhada aqui, em Anadia, Ílhavo e Estarreja com um determinado perfil; nos outros sítios é apresentada de forma diferente, não como espectáculo final mas com workshops interactivos, oficinas e depois apresentação; noutros sítios é apresentada como espectáculo ao ar livre. Ainda não se sabe o resultado.

O Teatro Aveirense participou em três projectos QREN, um em que estamos com Almada, com o Teatro de Almada, que é quem lidera, com o Theatro Circo de Braga, com o de Faro e o de Matosinhos; é o Acto 5. Já passou a 1ª fase. Este projecto é de programação para 2010 e 2011. Temos o S. Carlos com música e ópera, temos grupos estrangeiros. Vai ser uma programação muito diversificada e com grande qualidade.

Depois temos o segundo projecto que fizemos com a região centro, com o Gil Vicente de Coimbra, Torres Novas e com outro que ainda não sei, somos quatro.

E finalmente temos o SIRA com os 11 municípios da Ria com música, teatro, workshops com o ACERT de Tondela.

Isto são formas de assegurar a nossa programação para estes dois anos mas não chega, porque esta casa para ser vivida tem que ter os tais dinheiros que nos vêm de muitas outras coisas.

MJ – Como caracteriza a identidade da organização? Se tivesse que utilizar três adjectivos, quais seriam?

MLN – Reservatório de memórias. Experiências vividas e memoráveis.

## PAX JULIA – TEATRO MUNICIPAL DE BEJA

25 de Setembro de 2009

JFM - José Filipe Murteira (Director do teatro desde a reabertura; licenciado em História e Pós-Graduado em Gestão Cultural, é professor de profissão; começou a trabalhar na Câmara Municipal de Beja em 1997, altura em que foi recrutado por convite; encontra-se desde então em comissão de serviço como dirigente autárquico)

MJ - Maria João Centeno

MJ- A obra que resultou na remodelação do espaço custou 4,2 milhões de euros?

JFM- Sim, e com a aquisição e recuperação terá ficado nos 5 milhões de euros. Essa verba veio do POC e do PORA, do Programa Operacional da Região do Alentejo. O POC contribuiu com uma verba inferior, essencialmente para o equipamento técnico. A obra de reconstrução física e de remodelação foi financiada pelo PORA.

MJ- Como se trata da remodelação de um espaço, que implicação teve na memória da cidade, foi complicado?

JFM- Não foi porque a arquitectura do teatro manteve-se e inclusive a ligação das pessoas ao teatro - que é grande - foi sempre mantida, as pessoas ainda reconhecem no teatro o Pax Julia de há 50 ou 60 anos atrás, não houve um divórcio entre o teatro novo e o teatro velho. É evidente que muitas das pessoas ainda tinham na memória e esperavam que iria ser um cineteatro, que em primeiro lugar estava o cinema e em segundo lugar estariam as outras actividades. Porque durante muitos anos, desde praticamente a segunda remodelação - a 1ª remodelação foi nos anos 50 -, o teatro funcionava como sala de cinema e tinha sessões com mil e trezentas pessoas que era a capacidade na altura. Actualmente continua a ter cinema mas é uma actividade complementar. Só há mais uma sala de cinema na cidade, o que faz com que a programação de cinema não seja tão intensa como gostaríamos.

Há um problema de tipologia do próprio teatro, temos uma sala com 620 lugares, e hoje em dia todos os teatros deveriam ter um pequeno auditório onde passasse cinema, já que esta sala tem boas condições com 600 lugares mas com cinema às vezes estão lá 50 pessoas. Se fosse um pequeno auditório era mais lógico.

O que acabamos por fazer é, além de cinema menos comercial, mais alternativo - e não há qualquer problema nisso, assumimos isso - complementar a oferta comercial que o único cinema que existe não tem. Agora fala-se que vai surgir um centro comercial com quatro salas de cinema já que só temos um cinema comercial e ainda por cima com um filme por semana.

Daí que a nossa lógica de programação é, à terça-feira, cinema mais alternativo, europeu, americano independente e à sexta-feira, cinema mais comercial, de qualidade.

Depois há outras situações que acontecem com alguma frequência que é: se temos um espectáculo ao sábado, nomeadamente espectáculos de dança, teatro ou música, precisamos do dia anterior para a montagem e impede-nos de ter cinema à sexta.

MJ- Quais são os objectivos do teatro?

JFM- Os objectivos de um teatro municipal são, assim como de outros equipamentos culturais, bibliotecas, museus a promoção cultural dos habitantes do concelho, da região. Neste caso da própria região, sendo Beja a capital do distrito, o Pax Julia acaba por ser um teatro regional, embora não se assuma muito isso. Embora Beja seja a capital de distrito, isso não se reflecte no orçamento da Câmara, é um concelho com 35 mil habitantes e o orçamento é o correspondente para um concelho com 35 mil habitantes. O facto de ter serviços militares, ensino superior e outros serviços não se reflecte no orçamento da Câmara. Mas de qualquer maneira, Beja ainda consegue ter alguns meios que outros municípios à volta não têm, consegue ter uma programação e uma actividade regular. E para além da população de Beja pretende também abranger municípios que estão apenas a 20 ou 30 Km de distância. Esse é um dos objectivos, fazer uma aposta na promoção cultural da população. De certa maneira também permitir o acesso, a fruição de produtos culturais, espectáculos de qualidade, trazer isso a Beja. Outro aspecto também muito importante é proporcionar aos agentes culturais locais, associações entre outros, a possibilidade de apresentarem os seus trabalhos.

Apesar de existirem na cidade outros espaços onde se podem realizar espectáculos, o Pax Julia é solicitado nesse sentido. Curiosamente ontem à noite foi estreado um espectáculo de teatro na casa da cultura e para a semana vai ser estreado outro espectáculo de teatro no espaço próprio da companhia. A casa da cultura tem algumas condições embora falte algum equipamento que por vezes é emprestado pelo

Pax Julia. Temos instituições que têm trabalho interessante como por exemplo, o Conservatório Regional e que faz as suas apresentações no Pax Julia, nomeadamente música e dança. Há algumas entidades que têm um trabalho já de há muitos anos e que também utilizam o Pax Julia, por exemplo, agora vamos ter o Festival Internacional de Cinema de Animação Digital, organizado em parceria pela Animatu, uma associação e a Câmara. Depois em Novembro temos o Festival de Teatro para a Infância e Juventude que é promovido por um grupo de teatro de Beja. No final do ano temos a Semana de Música para o Natal que é promovida pelo Coro de Câmara de Beja. É evidente que depois temos outras entidades como a CERCI Beja que já fez espectáculos no teatro para angariação de fundos, o Centro de Paralisia Cerebral, entre outras entidades. E às vezes temos de limitar porque senão todas as festas e festinhas eram lá organizadas. Mas esse é um dos objectivos, o de tornar o Pax Julia aberto à comunidade. Não pode ser só de dentro para fora, tem que vir também trabalho de fora para dentro!

Todas estas iniciativas já tinham o apoio da Câmara mesmo quando não eram realizadas no Pax Julia, infelizmente os apoios são cada vez menores de outras entidades. O que temos feito é transformar o apoio meramente financeiro em parceria, por exemplo se temos um espectáculo na Semana de Música para o Natal, o espectáculo de fado com a Raquel Tavares, propomos ao coro de Câmara que integre esse espectáculo na programação deles porque não vale a pena estarmos a financiar a iniciativa e eles depois irem contratar outro artista qualquer para fazer um espectáculo dois ou três dias antes ou depois. No Festival de Teatro vai ser a mesma coisa, temos espectáculos ao abrigo do Território Artes do programa da Direcção Geral das Artes, propomos ao grupo de teatro ou um espectáculo do grupo Teatro ao Largo e integram-se na programação.

Estes são os três objectivos!

MJ- Em termos de programação, há temas, eixos programáticos previamente definidos? Que depois se traduzem em espectáculos ou depende muito daquilo que vai chegando aqui de ofertas, qual é a lógica?

JFM- Tem de haver um compromisso em termos da programação, não podemos virar a programação só para determinadas faixas de público. Basicamente, a programação assenta no cinema; o que tentamos é ter regularidade na programação. Nós num mês com 30 dias por vezes temos cerca de 20 a 22 dias com actividade. Pode ser um grande espectáculo no sábado mas pode ser também um espectáculo de uma

companhia local que esteja durante três ou quatro dias. Pode ser um espectáculo do conservatório, os miúdos estão lá uma semana a ensaiar, fazem um ensaio aberto para as escolas do concelho e depois fazem um aberto ao público. Depois tentamos apresentar espectáculos de produção local, das entidades. Outros de companhias que estão em digressão.

Temos um problema que é o nosso orçamento, é o adequado ao teatro, podia ser mais, também podia ser menos. Temos outro problema mas esse não é só de Beja, é que a produção é superior à procura, nós temos muita oferta. Se conseguirmos trazer um espectáculo de dança por mês, já é bom, significa que temos 10 espectáculos de dança por ano, uma vez que o teatro funciona 10 meses por ano, interrompe de 15 de Julho a 15 de Setembro. Temos muitas companhias e muitos projectos e às vezes é difícil, por exemplo num ano trazemos a companhia A que tem um bom espectáculo mas no ano seguinte já não podemos trazer a mesma porque há a companhia B. Mas esse é um problema nacional, a procura não consegue absorver a oferta que existe.

Basicamente nós procuramos ter essa regularidade, conjugo propostas locais com propostas que vêm de fora nas áreas do teatro e na dança.

O teatro e a dança são áreas ainda muito por explorar porque é muito fácil encher o o Pax Julia com teatro mais comercial porque, por exemplo, tem o actor conhecido das telenovelas, é mais difícil ter 150 ou 200 pessoas com companhias de teatro menos comercial. O mesmo acontece na dança.

Já temos tido situações constrangedoras em relação ao tratamento que dão aos artistas. É muito fácil encher a sala quando ouvem um nome como o Lago dos Cisnes, o Quebra Nozes por uma companhia estrangeira. É mais difícil se for uma companhia portuguesa. Na música já não é tão difícil, porque felizmente temos bons projectos que conseguem trazer muita gente.

Digamos que acaba por ser uma programação de compromisso porque temos que pensar que este teatro é para toda a população. Tentamos fazer espectáculos ao sábado à tarde uma vez por mês para as faixas etárias mais idosas, para a população das freguesias rurais; são projectos às vezes de grupos aqui da região, com praticamente preços simbólicos.

MJ- Há alguma sequência pré-concebida, o encadeamento desses núcleos de programação segue alguma lógica?

JFM- Há actividades que são regulares, por ex: o Animatu é regular, o Festival de Banda Desenhada é uma iniciativa do sector da cultura, do município que tem algumas actividades no teatro, como tem na biblioteca, mas a base é na casa da cultura. Depois temos o Injazz que é uma parceria com uma produtora, é um festival a nível nacional. Em vez de fazermos espectáculos de jazz de forma desgarrada - até porque aqui não há assim tanto público - juntamo-nos a eles e até em termos de divulgação, é mais fácil estarmos enquadrados. O Pulsares é um ciclo de performances teatrais de uma companhia de teatro local, o Arte Pública, que eles propuseram e apresentaram durante determinados períodos. Temos ainda eventos regulares como a Semana de Música pelo Natal. Depois o que existe é a tal regularidade de que há pouco falava. Tentamos trazer uma companhia de dança por mês, teatro e aí como temos muita oferta é depois uma questão de tentar escolher.

MJ- Em relação a essa seriação? Que critérios é que são adoptados? Há por exemplo alguma preocupação em ter x por cento de espectáculos internacionais?

JFM- Infelizmente não temos orçamento para espectáculos internacionais. Na candidatura ao QREN como há hipótese de financiamento e de trabalho em rede pode possibilitar que os custos sejam mais baixos, mas neste momento não temos. Tento - penso que esse é o papel do programador - estar informado sobre aquilo que se passa no meio artístico. Gostava de assistir com mais regularidade a espectáculos de companhias para os quais somos convidados, mas isso é impossível. Para isso existe a informação e a crítica pois penso que um programador de um teatro acima de tudo tem de estar informado e depois fazer as suas opções que não são para ele mas para o público.

Nós já temos tido experiências de companhias que têm um determinado espectáculo de teatro, dança ou música, com linguagens artísticas e estéticas, que não são fáceis, nem em Beja como noutros sítios, mas que conseguem captar pelo menos o interesse do público com linguagens mais acessíveis e não tão eruditas e tão fechadas, penso que isso é uma forma de captar públicos.

MJ- Qual tem sido o papel do serviço educativo no teatro?

JFM- Tem sido muito pouco. Esse é um problema que já há algum tempo estamos a discutir na autarquia, porque é evidente que é importante haver um serviço educativo mas começamos logo com um problema que é a falta de instalações próprias no teatro. O teatro foi uma adaptação, uma remodelação; a Câmara conseguiu, além do

teatro que existia há 80 anos, adquirir um edifício ao lado, onde foram construídos gabinetes de trabalho, porque não havia. Construiu-se a Sala Estúdio em cima que de certa maneira não resolve os problemas da falta do Pequeno Auditório mas vai tendo alguns espectáculos e outras actividades. Mas falta-nos o espaço para ter um serviço educativo. Neste momento temos 11 pessoas a trabalhar no teatro, que não estão a tempo inteiro, porque também trabalham para o Departamento Sociocultural, as de produção, as da técnica trabalham às vezes quase para toda a Câmara. Digamos que a tempo inteiro só temos as senhoras da limpeza. A pessoa do serviço educativo, o Gonçalo Mendes, ainda por cima está na Divisão de Educação da Câmara. O objectivo de ter essa pessoa é que ela fizesse a ligação com as escolas mas estamos a ter cada vez mais dificuldade em que as escolas participem, porque elas estão com grandes problemas e também há alguma desmotivação por parte dos professores. Aqui há alguns anos era mais fácil. Neste momento o que está a ser equacionado é fazermos um serviço educativo dentro do Departamento Sociocultural, que seja comum e transversal a todos os equipamentos, não temos um sistema educativo em quantidade que nos permita ter muita oferta, até porque depois podemos não ter a resposta pretendida por parte das escolas já que elas têm os seus trabalhos.

Essa área não tem sido desenvolvida autonomamente pelo teatro, porque também não temos instalações, não temos uma pessoa específica no teatro a trabalhar nisso. Neste momento respondemos mais a solicitações, do que ter uma actividade com regularidade. Quando nos candidatámos ao Território Artes ou agora ao QREN temos que ter actividades para as crianças e como por exemplo ao termos uma companhia que vinha fazer um ateliê, o problema era as crianças virem ao teatro, a Direcção Geral das Artes está a propor-nos que façamos o ateliê nas escolas, é uma possível solução!

MJ- O serviço educativo destina-se só ao público escolar?

JFM- Maioritariamente, mais concretamente o 1º ciclo. Não temos nada para o superior, até porque existe uma relação muito difícil com o ensino superior. Nós já temos feito espectáculos num diálogo muito grande com as associações de estudantes, que até têm uma actividade interessante aqui em Beja, as quatro escolas do ensino superior. Eles organizam uma actividade na Escola Superior de Educação e o que nós fazemos é, no decorrer dessa semana, um espectáculo no Pax Julia, com os descontos habituais e depois eles não aparecem, é um problema! Se formos ver os públicos do



teatro, os professores do ensino superior também não participam, temos cursos de animação sociocultural, de educação e multimédia, mas eles não aparecem.

Não é só o público universitário. Há poucos dias, o presidente da empresa que está a construir o aeroporto de Beja, dizia que Beja tem de ter condições - creches, escolas - para acolher os técnicos especializados que o aeroporto vai trazer. Também precisa de ter actividades culturais - até deu o exemplo infeliz, na minha opinião, de Évora, que segundo ele já descolou há muito tempo, isso é muito discutível. O problema é: esses técnicos são quadros médios superiores, classe média, que já existe em Beja. Beja é uma cidade de serviços e tem muitos médicos, muitos professores do ensino superior, secundário, etc., tem a empresa do Alqueva com muitos técnicos, tem um consumo de jornais interessante, jornais de referência, o Expresso, o Público. Mas depois essas pessoas não frequentam o teatro! É uma realidade! O senhor dizia que temos de ter actividades culturais, nós já temos actividades culturais.

Mesmo assim nós não nos podemos queixar muito, podemos queixar-nos que gostaríamos de ter mais, mas ter em média por ano 30 mil pessoas nas actividades do teatro não é mau.

O que nos custa é por exemplo um professor do ensino secundário nos dizer que deveríamos trazer o Frei Luís de Sousa, o Felizmente Há Luar, etc., porque 'até vamos a Lisboa, pagamos o bilhete, ainda temos que acrescentar o custo da viagem' e depois quando nós oferecemos essas propostas, não vão! Temos tido essas experiências, trazemos esses espectáculos, fazemos a produção, a divulgação nas escolas e depois temos 1, 2 ou 3 turmas, há aqui qualquer coisa que falha! Isto é uma luta muito difícil!

No Sábado vamos ter um espectáculo e as pessoas perguntam logo, 'é dia de futebol?' Nós há uns anos falávamos da concorrência da televisão, mas agora há a internet, cada vez há mais solicitações.

A avaliação que fazemos é que as pessoas podem não vir porque não estão motivadas, não têm dinheiro, apesar de os preços não serem muito elevados, mas quando falamos com elas há um sentimento muito positivo em relação ao Pax Julia, sentem-se bem quando entra. O espaço é acolhedor, está bem conservado. Sentimos que as pessoas dizem: 'Eu não vou, mas há lá qualquer coisa que mexe'. Gostávamos de ter mais do que esses 30 mil espectadores por ano mas ainda assim é um nº significativo e as pessoas consideram que o Pax Julia está a prestar um bom serviço, o que é

motivador. Seria muito diferente se abrisse só de 15 em 15 dias para fazer isto ou aquilo!

MJ- As parceiras com os agentes locais têm contribuído para essa situação?

JFM- Sem dúvida, temos 140 crianças e jovens na Escola de Dança do Conservatório, em cada espectáculo de dança que fazemos, oferecemos um convite para todos os alunos do conservatório, para irem e levarem a família. Dos 140 vão uns 30 ou 40. Fazemos o mesmo com a música, damos um convite válido para cada aluno.

A parceria com o Conservatório funciona bem, eles já nos enviaram o plano de actividades. Temos a 24 de Outubro a abertura do ano lectivo, a entrega dos diplomas com um pequeno espectáculo; depois há no dia 12 um espectáculo de Natal; em Fevereiro, o encontro de escolas de dança que é muito interessante, o ano passado foram 5 ou 6 escolas de dança de vários locais; há um curso de formação para músicos de bandas filarmónicas que realizam um espectáculo final, outro na Páscoa, no final do ano!

MJ- Em termos de parcerias, existe alguma com estruturas de criação?

JFM- Sim, mas existe um problema embora seja mais político. Cá há uma relação difícil nomeadamente na área do teatro, temos duas companhias de teatro, o Arte Pública e o Lendas de Encantar e há uma relação muito complicada que eu não queria aprofundar uma vez que estou envolvido nisso, mas o único ano em que os concursos dos apoios sustentados foram feitos a nível regional foi em 2004, para o período de 2005 a 2008 e nesse caso foram o Arte Pública de Beja e a Companhia de Dança de Évora que entretanto também pediu à Câmara de Beja para participar. Nós participámos no Júri, tinha pessoas de fora, da região, das autarquias, da direcção regional, da Universidade de Évora e é curioso que a proposta que o júri apresentou na altura, relativamente ao Arte Pública era de um financiamento anual de 90 mil euros. Estavam lá pessoas de várias autarquias, de Sines, Portalegre, Serpa, estranhamente a Câmara de Évora não participou nesse processo, apesar de terem três ou quatro companhias locais - eles lá sabem -, o que verifiquei é que às vezes entrava o Presidente da Câmara, o Vereador da Cultura e estava quinze minutos a avaliar a proposta e saía. Eu fui representar a Câmara de Beja e estive duas horas com o júri; no final o júri alterou a proposta de 90 para 100 mil euros. Porquê? Porque a candidatura tinha algumas deficiências, não espelhava exactamente o que a companhia faz e havia uma

série de informação que o júri não conhecia - como é natural - e foram as informações que dei que levaram o júri a passar de 90 para 100 mil.

Isto para dizer que existe já de há muitos anos essa relação com as companhias locais. Só para ter uma ideia, esse concurso foi em 2004, essa companhia recebeu 100 mil euros em 2005 e 2006 e depois baixou, porque o Ministério da Cultura baixou para toda a gente. Baixou para 90 mil em 2007 e 2008. Além de ter havido um parecer do Presidente da Câmara sobre o trabalho da companhia, como todos os anos há, nesse ano, a companhia estava com dificuldades financeiras, com salários em atraso e o subsídio da Câmara que era à volta de 40 mil euros, foi excepcionalmente 75 mil euros, ou seja, não é propriamente por faltar apoio. As companhias durante alguns anos estiveram no Pax Julia, faziam as suas propostas, por vezes até prejudicando um pouco a programação. Mas é uma relação muito difícil!

MJ- E com estruturas de criação fora da cidade?

JFM- Não temos muitas. Com a Companhia de Dança de Évora havia essa colaboração, mas não sei porquê não tem havido. Temos um excelente exemplo com uma companhia de teatro amadora que é uma sociedade filarmónica que tem uma banda de música que criou uma secção de teatro que faz um trabalho excelente e que apresenta espectáculos no Pax Julia para a infância e juventude. Mas, a relação com as estruturas locais tem sido mais difícil.

MJ- Qual é a relação com os outros teatros que compõem a rede nacional? Referiu o concurso ao QREN com Setúbal, Portalegre e Faro, como surgiu?

JFM- Curiosamente, o desafio foi lançado por Setúbal e o objectivo era ter quatro teatros - não são cinco porque Évora infelizmente não tem um teatro com programação regular, o Teatro Garcia de Resende tem problemas. Nós durante a candidatura tivemos propostas para integrar outros teatros, mas a opção foi não, porque são quatro capitais de distrito e têm um peso político/institucional mais forte. Além disso cada teatro podia fazer até três candidaturas. Nós fizemos duas, foi essa e outra com seis municípios do distrito, não sei se vai ser aprovada ou não porque são municípios que têm teatros pequeninos com poucas condições e às vezes não estão licenciados pela IGAC que é uma das condições. O nosso foi licenciado há pouco tempo, andámos quatro anos até conseguir isso, foi um passo importante. Já temos o alvará!

Agora estamos à espera que a candidatura seja aprovada, não é muito dinheiro e também estamos à espera das eleições, para depois a partir de 2010, se as coisas ficarem consolidadas, avançar.

Até aqui não tem acontecido esse trabalho em rede, só pontualmente, quase nada! A rede física existe mas depois existe outra questão que é a seguinte: quando a Câmara de Beja assinou o contrato programa com o Ministério da Cultura, na altura com o Ministro Carrilho, havia três vertentes desta rede: reconstruir os teatros, formar técnicos e apoiar financeiramente a programação. Só foi feito um ano e foi o POC. Hoje em dia uma questão que tenho colocado em várias reuniões a ministros e directores gerais, inclusivamente a legislação existe e já está aprovada desde 2006, é porque é que o próprio ministério da cultura não apoia a programação dos teatros? Falo nisto há vários anos e nem toda a gente se queixava, ultimamente é que começaram a queixar-se. Há uns anos tive uma reunião em Almada em que vários directores de teatro defendiam que a Câmara é que tinha que ter orçamento para isso!

Em 2007, tivemos uma reunião em Braga com a ministra Isabel Pires de Lima onde levantei a questão e as pessoas não apoiaram muito, não sei porquê! A resposta da ministra foi de que não era possível em 2008 por questões orçamentais.

Se há orçamento geral do Estado, se o orçamento do Ministério da Cultura financia os Teatros Nacionais, o S. Carlos, o CCB, a Casa da Música e fica-se por aí. Então os cidadãos de Lisboa e do Porto são mais do que o resto? Em 2009, o Director Geral das Artes disse que ‘isto é um período eleitoral, vamos aguardar’.

O pior é que neste momento há teatros municipais que até são financiados e ainda bem que são, mas é ao abrigo de uma legislação um pouco... Toda a gente sabe que os teatros de Viseu, Braga e Aveiro são municipais só que são geridos um porque é uma associação outro porque é uma sociedade comercial, mas são teatros municipais, ainda bem que são financiados, mas os outros não podem ficar sem esse financiamento.

MJ- Em relação ao público, qual é o perfil?

JFM- É muito heterogéneo, basicamente temos o público infanto-juvenil, depois depende, se são espectáculos mais populares, há público mais heterogéneo. Mas é curioso que temos um público já fiel a determinados tipos de espectáculo e que vão ver teatro, música ou dança. A actividade cultural em Beja começou antes do Pax Julia, já antes havia actividades regulares, as pessoas já estavam habituadas. O trabalho que o

Conservatório, que dantes era a Academia de Música, fez foi importante, principalmente na área da música. Tivemos na Casa da Cultura espectáculos com casa cheia, tipo 200 pessoas. Em 2001, a Escola da Noite de Coimbra trouxe as Troianas, que não é fácil, e tivemos a Casa da Cultura cheia, com bilhetes pagos!

Trata-se de pessoas na ordem dos 40 anos, um pouco de classe média, entre outros.

MJ- Em termos de divulgação como é que se faz, há programa mensal da Câmara ou do teatro?

JFM- Já tivemos uma agenda mensal com 16 páginas, durante 6 ou 7 anos, que era produzida pelo departamento sociocultural, onde eu era o coordenador. Depois quando o teatro abriu, começámos por fazer um encarte na agenda, só que tínhamos uma pessoa a tempo inteiro que fazia isso e muitas outras coisas, às tantas não conseguiu fazer tudo. A decisão política foi suspender a agenda cultural e transformá-la numa agenda municipal, que abrange além da cultura, o desporto e outras áreas.

A opção para o teatro é ter páginas próprias na agenda mas também ter um postal mensal, editamos cerca de 5000 exemplares desse postal, dos quais 2000 vão pelo correio. Mas é meramente informativo, as sinopses vêm na agenda. Para divulgar, temos também flyers, lonas no exterior do teatro, cartazes, expositores na cidade com o programa mensal.

O site foi construído na altura em que o teatro abriu, só que foi contratado a uma empresa de Beja que entretanto fechou e além disso teve uns problemas com vírus, então resolvemos fechar o site. Neste momento está a ser feito um novo site que vai ser alojado no servidor da Câmara. O blogue foi criado para dar alguma informação.

Quem faz a divulgação é o próprio Gabinete de Informação da Câmara. Não é ninguém da equipa do teatro. Tínhamos uma pessoa da área que durante uns anos esteve só no departamento sociocultural, mas depois saiu. Nota-se a diferença. O departamento sociocultural (teatro, biblioteca, casa da cultura, Museu Jorge Vieira) já desenvolve um trabalho que justifica ter uma pessoa a tempo inteiro. A opção foi essa pessoa ir para o gabinete de informação e embora tentem dar resposta ainda não é a que gostaríamos.

Há pessoas que dizem que não há divulgação. Numa cidade como Beja, não é difícil a divulgação porque a cidade é pequena, as pessoas não sabem se não quiserem.

Temos o patrocínio de uma cooperativa de consumo no valor de 10 mil euros por ano que é um rodapé nos três jornais semanários que existem em Beja. Um deles tem mais tiragem que os outros, é mais antigo. Parecendo que não, este patrocínio é muito importante pois não temos dinheiro para fazer anúncios. Portanto, as pessoas não sabem se não quiserem, é muito cómodo dizer que não há, as pessoas passam pelo teatro, está lá uma facha com a programação mensal, é muito fácil dizer que não há!

Os 2000 postais que vão pelo correio, vão para uma mailing list previamente elaborada, maioritariamente são endereços da cidade, alguns são do distrito. Por e-mail, já enviámos uma newsletter (Esta semana há), feita por essa pessoa que entretanto saiu. Estamos numa fase de reestruturação mas estamos a pensar em retomar.

Semanalmente há um conjunto de pessoas que recebe a programação por sms. Não sei quantas pessoas são. A mensagem informa sobre a programação de quinta a quarta-feira. É enviada para quem quer, sem custos, porque temos uma parceria com a TMN.

MJ- Como são as relações com a comunicação social? O que vem publicado na imprensa parte mais de um contacto vosso ou são eles que procuram?

JFM- Não, parte de um contacto nosso e de preferência com um formato já definido, tudo a fotografia, o texto. Com a imprensa nacional não há ligação, normalmente ignora. Só em casos muitos específicos como no Festival de Banda Desenhada ou no Festival de Cinema é que há uma comunicação especializada, há críticos, mas de um modo geral não há. O que fazemos é enviar com regularidade a informação, umas vezes sai, outras não.

MJ- E com a comunicação social local?

JFM- Os órgãos de comunicação locais, jornais, rádios e até televisão vão por vezes aos espectáculos mas não fazem críticas. Nós enviamos convites, mas nem sempre aparecem. Curiosamente, a televisão pela internet é bastante assídua, está a fazer um bom trabalho, mas se calhar não é muito vista.

MJ- Qual é o orçamento do teatro?

JFM- Nós temos três componentes e há duas que eu não sei, porque isso implicava uma contabilidade analítica que a Câmara não tem, que nos dava trabalho a fazer e nós não temos condições para o fazer, que são os vencimentos das pessoas que

trabalham no teatro, são 11 pessoas, mas por exemplo, a pessoa administrativa que trabalha comigo além de trabalhar para o teatro, trabalha comigo enquanto director de departamento. Por isso, uma parte do seu vencimento é imputada ao teatro, outra não. Isto durante dez meses, depois temos dois meses em que há outras actividades, de rua por exemplo. A contabilidade municipal não permite ter uma contabilidade analítica desse género. Fazemos isso pontualmente, quando há uma inspecção ou algo assim. Também não sabemos as despesas de manutenção.

O orçamento do teatro é o da programação que são cerca de 200 mil euros por ano.

O Pax Julia tem um director artístico e ao fim e ao cabo executivo, que sou eu, mas há teatros que têm um director a tempo inteiro, que em termos de vencimento é idêntico ao meu como Director do Departamento da Câmara, só que 40% do meu trabalho é dedicado ao teatro e 60% à Câmara. Depois temos duas pessoas na produção, um técnico superior e um técnico profissional, temos três pessoas na parte técnica, duas na bilheteira e duas na limpeza, é este o nosso quadro. Mas essas pessoas não são só para o teatro. Quando há uma actividade na biblioteca, os nossos técnicos têm de vir fazê-la, ou quando há uma actividade no centro social também.

O orçamento é todo assegurado pela Câmara. Não temos outros apoios, tal como lhe disse é só aquele patrocínio da cooperativa. Não há mecenas. Os mecenas nacionais só investem em companhias nacionais. Há aluguer de sala mas pontualmente, no entanto, 90% das cedências são gratuitas, o conservatório não paga, o coro também não. Já tivemos uma passagem de modelos, um congresso médico e aí pagam.

MJ- Esse valor junta-se às receitas de bilheteira mas fica para a Câmara?

JFM- Sim, nós temos cerca de 20 mil euros de receita anual, pouco mais de 10% do orçamento geral, mas essa receita não tem a ver com o orçamento. Até podíamos ter 100 mil euros que para a contabilidade da Câmara é igual.

MJ- Qual é a avaliação que faz destes quatro anos?

JFM- É positiva, sem dúvida! Não é só o meu balanço; há várias coisas, falo por mim, pelas pessoas que trabalham no teatro e também pelos autarcas, achamos que o trabalho que está a ser desenvolvido e o próprio facto do teatro estar a funcionar é um factor que contribui para a auto-estima da população. O Pax Julia fez oitenta anos!

Além disso, conseguimos criar uma equipa de trabalho que é mais do que só um conjunto de funcionários da Câmara, são pessoas que não têm horas de trabalho, dedicadas, profissionais, jovens. Até criámos uma relação de amizade e isso é interessante. São pessoas que têm consciência do seu trabalho, uma tirou o curso de animação sociocultural, o outro veio do desporto. Mesmo as pessoas da bilheteira ou da limpeza sabem da importância do teatro para a cidade e para o município.

MJ- Quais são as orientações para o futuro?

JFM- Em princípio, sejam quais forem os resultados das eleições, penso que não haverá muitas mudanças, no sentido de haver grandes alterações no funcionamento do teatro, isto é: deixar de haver um orçamento anual, deixar de haver uma equipa. Se for a actual equipa, vai manter e se houver mudanças penso que também, não sei, é uma opinião pessoal!

MJ- Relativamente à equipa de onze pessoas de que falámos, são todos funcionários da Câmara?

JFM- Sim, mas nem todos são do quadro, uns estão a prazo, bem estão quase todos no quadro. Eu próprio não sou do Quadro da Câmara, estou em comissão de serviço, sou professor de uma escola, há 12 anos que estou na Câmara e a minha comissão de serviço termina agora em 2010. Continuar ou não é uma decisão política, se quiserem renovar, renovam, eu próprio se quiser sair, saio.

Gostaria de continuar, é um trabalho de que gosto, não só no teatro especificamente como na animação cultural.

MJ- Três adjectivos que caracterizem a identidade do teatro?

JFM- Não é muito fácil! O teatro é reconhecido, tem uma identidade própria e tem um peso histórico na cidade, isso é importante - podem não ser adjectivos mas são ideias - o teatro tem provado - sendo um equipamento municipal da administração pública que às vezes é tão mal tratada - que é possível mesmo numa cidade pequena como Beja, fazer um trabalho profissional e as pessoas que vão assistir a um espectáculo em Beja - contrariando a ideia de que na província é tudo amadores - vêem um espectáculo que é nem mais nem menos o espectáculo que passa em qualquer outra sala do país, a nível técnico, de acolhimento/recepção.



Nesse aspecto além do teatro ser reconhecido, é uma prova de que é possível fazer coisas bem-feitas, profissionais, e que as pessoas não estão ali só para se ganhar o ordenado ao fim do mês. Portanto, 1º o reconhecimento do papel do teatro na cidade, 2º o reconhecimento do trabalho profissional que aí se faz e 3º penso que tudo isto resulta no aumento da auto-estima da população.

MJ- O seu recrutamento foi feito por convite!

JFM- Na altura foi por convite mas o último já foi por concurso, para director de departamento. Estando destacado tive que ir a concurso, a legislação mudou e eu quando fui nomeado director de departamento - era chefe de divisão - foi por concurso, houve três candidatos. A lei entretanto tem mudado e neste momento é por avaliação curricular e entrevista

MJ- Em termos de IRS, qual é a sua designação profissional?

JFM- É dirigente autárquico.

MJ- Qual é a sua área de formação?

JFM- História, sou licenciado em história. Desde que vim para cá já fiz uma pós-graduação em gestão cultural. Agora já há alguns cursos no ensino superior, mas há 12, 13 anos não havia. Agora temos uma Escola Superior que forma técnicos superiores de animação sociocultural. A técnica que trabalha comigo fez um estágio profissional e depois ficou com um contrato; é uma excelente profissional, podia trabalhar em qualquer teatro do país!



## THEATRO CIRCO – BRAGA

9 de Junho de 2009

PB - Paulo Brandão (Director Artístico do teatro desde Maio de 2006, o seu recrutamento foi feito por convite; entre 2002 e 2006, tinha sido Director da Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, entre 1994 e 2002, esteve na Produção e Direcção de Cena do Teatro Nacional de São João, no Porto e foi jornalista na área de cultura; frequentou a Licenciatura em Estudos Portugueses, tirou o Curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo no Porto e estagiou em Teatro Naturalista na The Arden School of Theatre em Manchester)

MJ - Maria João Centeno

MJ- Qual o processo que esteve na origem do processo de remodelação deste teatro?

PB- Bom, não sei muito bem porque não estive na génese da estrutura. Não sei muito bem como é que foram conduzidos esses processos. E julgo que neste caso foi um pouco ao contrário, porque acho que a decisão foi tomada em 1989, salvo erro. Portanto, foi uma decisão até pioneira, antes da criação dessa rede que só aconteceu em 1999. Nessa altura já a Câmara Municipal tinha decidido comprar o equipamento e, a seu tempo, renová-lo. Depois, provavelmente, apareceram instrumentos que permitiram essa candidatura ao POC, ao FEDER e a outros programas.

MJ- O custo total da obra rondou os vinte e cinco milhões de euros?

PB- Provavelmente sim, acho que é qualquer coisa desse género. Embora, como lhe digo, não estive na génese disso. Vim para cá em Maio de 2006. Já isto estava pronto, digamos assim. Mas acho que foi uma ideia da Câmara Municipal e talvez do Presidente da Câmara. Este equipamento já tinha uma gestão municipal antes das obras. A requalificação do equipamento é que foi uma decisão e daí a compra nessa altura, em 1989. Pelo menos é essa a data que eu tenho na mente.

MJ- Através do site tive acesso à missão, visão e objectivos do teatro. Em termos de missão: gerir o teatro e realizar actividades culturais; colocar o teatro como parceiro estratégico ao serviço da política cultural do país. Tudo isto se mantém?

PB- Sim, em termos gerais sim.

MJ- Uma preocupação que notei é situar o teatro na cidade, na região e em termos nacionais. Esta é uma das grandes diferenças em relação aos outros teatros. Os outros têm um carácter mais local ou regional e nunca este carácter nacional. Isto surgiu por algum objectivo em especial?

PB- Sim, segundo sei, Braga é talvez a quarta maior cidade do país em termos populacionais: Porto, Lisboa, Coimbra e a seguir Braga. Além disso, está inserida num local com uma série de cidades circundantes, acabando por ser um pólo. Tem Famalicão, Fafe, Guimarães, Barcelos, Felgueiras, Póvoa de Lanhoso. Estou a lembrar-me de algumas cidades arbitrariamente porque existe realmente no Norte, em termos populacionais, uma concentração muito centralizada em torno de Braga. De forma que isso permite um rápido acesso ao teatro e o que marca logo aí essa questão regional. Local e regional, obviamente. Nacional porque primeiro é um equipamento *sui generis*, não existe nenhum equipamento a nível nacional idêntico ao Theatro Circo e a funcionar da forma como o Theatro Circo está a funcionar. Provavelmente poderá existir um ou outro equipamento que tenha as características físicas do Theatro Circo – estou a lembrar-me por exemplo de um São Luiz, do teatro D. Maria ou do teatro S. João – mas têm, digamos assim, um outro tipo de política programática que não tem os mesmos objectivos que o Theatro Circo, porque o Theatro Circo é antes de mais um espaço de acolhimento, mas também é um espaço de produção, no entanto, sem essa obrigação que tem o Teatro Nacional, ou que tem um teatro municipal como o São Luiz, ou coisa do género. Depois, nacional porque sem essa postura marcadamente nacional não seria sustentável. Primeiro não seria sustentável em termos programáticos. As coisas são de tal maneira fortes, em termos programáticos, que não chegaria ficar nessa postura marginal. Portanto, temos uma postura marcadamente nacional porque, embora o espaço não fique nem em Lisboa nem no Porto, acho que temos mostrado que temos tão ou mais importância que qualquer espaço existente nessas cidades. Tem de ser nacional e eu até diria Ibérico porque nós temos, só a título de exemplo, um público que vem de Espanha. Dois ou três espectáculos recentes que tivemos: Antony and the Johnsons, o Wilco e o Andrew Bird tiveram para cima de, somando os três, 300 a 400 espanhóis. Sabemos disso porque sabemos o que vendemos, portanto isso quer dizer que estamos também a colmatar uma falha que existe sobretudo no norte de Espanha porque não existe nenhum equipamento ou esta oferta de nomes de nível internacional como existe no Theatro Circo. Logo aí, essa postura marcadamente nacional também é

importante para uma segunda via, digamos assim, que é talvez menos visível. Repare, se não fosse um espaço marcadamente nacional não teria visibilidade a nível nacional, não teria dos meios de comunicação a mesma preponderância, não circularia da forma que circulam os outros espaços nos meios de comunicação social. Também nos meios artísticos e no meio dos criadores não seria objecto de desejo se não tivesse essa marca nacional.

MJ- Em termos de objectivos de programação estava a falar que sendo um espaço de acolhimento há uma preocupação em termos de produção. E em que vertentes? Pela programação apercebi-me que há aqui dois agentes culturais locais que são residentes, a Companhia de Teatro de Braga e o Arte Total. É a eles que se refere quando fala de criação ou produção?

PB- Não, não, não de todo. Isso não tem nada a ver connosco. Existem, repare, duas ou três componentes. A parte de acolhimento e quando falamos de acolhimento falamos sobretudo de estruturas que funcionam a nível nacional e que nós acolhemos: quer sejam companhias de dança, companhias de teatro, isto é, não estamos envolvidos directamente na produção desses espectáculos. Nós só os acolhemos. Acolhemos também a nível internacional, não estando também envolvidos na produção. Depois há um segundo passo chamado de co-produção onde aí sim, quer na área do teatro, quer na área da dança, estamos envolvidos. Estabelecemos parcerias com companhias ou com criadores. Estou a lembrar-me, por exemplo, que somos co-produtores na próxima peça que estreia em Novembro de Nuno Cardoso 'O Jardim Zoológico de Cristal' ou na última peça da Tânia Carvalho, da coreógrafa. A par disso, temos uma companhia residente que é a Companhia de Teatro de Braga sobre a qual nós não temos ou exercemos nenhum peso a nível de criação, escolha de autores ou dos textos. É apenas uma companhia que acolhemos e, a par disso, acolhemos muitas outras que embora não funcionem dentro do teatro (caso da Companhia de Teatro de Braga que é única) são da região como é o caso da Arte Total, Calouste Gulbenkian, Orquestra do Minho, uma série de coisas que existem per si e que o teatro acolhe e potencia já que faculta os meios necessários a essas estruturas para desenvolverem os seus projectos. E depois temos essa terceira fase que é mesmo de produção em si e que são eventos em todas as áreas produzidos e feitos unicamente por nós. Estou a lembrar-me, por exemplo, de 'The day of dead' que foi um projecto feito de raiz no Teatro e produzido por nós. Nós é que escolhemos o elenco, os actores, o texto, fizemos a produção, tudo isso foi feito

por nós. O ‘Maldoror’ dos Mão Morta foi uma produção nossa que circulou depois a nível nacional. Esteve na Culturgest e em vários sítios e resultou de um convite que fizemos aos Mão Morta para apresentarem uma proposta de um texto e fazer um espectáculo cénico. Foi estreia aqui, foi produzido por nós. Há uma série de ciclos e festivais que são nossos como o Festival do Burlesco, que já tem extensões a Estarreja e a Portalegre; o Ciclo Música que estamos a realizar é um ciclo feminino, só com mulheres em termos criativos e que é nosso; vamos ter o Transfugas que é Moving People Movement, uma espécie de residências de artistas que são americanos e estão a trabalhar em Berlim ou que são franceses e estão a trabalhar nos Estados Unidos. São, no fundo, grupos que se movem e que nós convidamos para preparar espectáculos para o Theatro Circo. Portanto, há uma série de coisas que são nossas, somos nós que produzimos internamente e que têm a nossa marca, a nossa identidade.

MJ- O que remete para uma grande preocupação com a criação.

PB- Sim, com a criação/identidade. Algo identitário que potencia a marca Theatro Circo e dá visibilidade mas também que revele ser importante para os artistas tocar no Theatro Circo.

MJ- Quase em termos de formação artística.

PB- Em termos de formação e de afirmação, mesmo. É um pouco isso. Embora nós não tenhamos, de todo, um departamento de produção que produza como produz o Teatro Nacional São João que tem carpinteiros, serralheiros, figurinistas e costureiras dentro da estrutura, isso não quer dizer que nós não consigamos depois encomendar ou gerir isso fora daqui mas sendo nosso.

MJ- As suas funções como programador passam pelo quê? Quando há estes projectos de produção própria, a ideia é sua?

PB- Sim, totalmente minha. É a ideia de programador/criador, por isso é que não será tanto programador e será mais director artístico porque as funções de um director artístico acabam por ter responsabilidades a nível técnico, a nível de produção, em todos os aspectos criativos. O director artístico acaba por ser responsável pela parte da produção, direcção técnica, comunicação e imagem, som, luz, maquinaria, manutenção, toda a área criativa e de execução daquilo que imagina, cria ou pensa. Portanto, funciona em toda a parte administrativa – até porque o conselho de administração ao criar as ideias gerais para o Theatro, aquelas que referi inicialmente, faz com que o

director artístico as desenvolva ou se quiser as interprete. Trata-se de uma interpretação porque se estivesse aqui outra pessoa teria uma interpretação diferente enquanto director artístico, e aí é que está um pouco a marca dos directores ou dos programadores.

MJ- Voltando à programação, quais são os temas? Há eixos temáticos para a programação? Estamos a falar de festivais, mas além da questão dos festivais há eixos que norteiam o que vai sendo a programação ao longo do ano?

PB- Sim. Há alguns temas que nós fomos desenvolvendo. Não lhe chamaria festivais, mas também não encontro outra palavra. Ciclos, festivais, o que quiser. O que procuramos é que o Theatro Circo tenha uma identidade e que, independentemente daquilo que aconteça cá, as pessoas percebam que aquilo pertence ao Theatro Circo. É um exagero, mas é essa a ideia e portanto nós criamos alguns eventos que ajudam um pouco as pessoas a perceberem o que fazemos. Criamos, por exemplo, o Infanta que é um festival infantil e só de coisas infantis. Quando tem a marca 'Infanta' as pessoas percebem logo o que é que é; o 'Burla', Festival do Burlesco que se insere na área do humor/burlesco e que junta um bocadinho aquilo que esteve na génese do Theatro Circo. Não é por acaso que o teatro se chama Theatro Circo, porque inicialmente isto era um espaço onde se representava circo, potenciado para o circo, evoluindo depois para outra coisa. Mas também, essa memória que está ligada à circulação dos artistas e tudo isso, queremos valorizar e, por isso, é que criamos o Burla. Grande parte dos espectáculos do Burla tem o lado circense e passa por aí: por trapezistas, por mágicos. Espectáculos que estão inseridos no Burla porque essa é a imagem do Theatro e também temos de valorizar isso.

Depois fizemos alguns espaços temáticos a nível musical que também vamos desenvolver no próximo ano. Fizemos o 'Françamente' ligado à música francesa, o 'Germanland' ligado à música alemã, vão nascer mais dois no próximo ano: um direccionado para a música da Finlândia e outro para a música da Suécia, portanto, norte da Europa. Procurar esses nichos que traduzam a identidade que queremos que o Theatro Circo tenha e que também se traduzam num público que valorize essas propostas.

MJ- Há algum encadeamento propositado entre os temas, entre estes ciclos que marcam o ano?

PB- Sim, há e não há. Há no sentido de que as coisas são planeadas e nós temos algumas coisas já planeadas precisamente até 2012, até porque há a necessidade desse planeamento e há coisas que vão ser feitas de algo mais orgânico. Há um compromisso entre estas duas coisas: entre o planeamento que é necessário, mas depois tem de haver algo de orgânico em termos de funcionamento da programação porque isso é que faz funcionar. Porque é que esta é a altura certa de trazer isto ou aquilo, ou fazer este ciclo ou aquele e jogar um pouco com isso. Se calhar os conceitos já existem e depois são traduzidos.

Nós vamos retomar o Burla, mas passaram alguns meses sem que o tenhamos feito. Fazíamos de seis em seis meses e agora estamos a fazer mais ou menos anualmente. Passou a ser anual porque sentimos que havia um esgotamento ao nível dos projectos. Não há assim tantos projectos a nível europeu ou internacional em que nós possamos chegar de alguma maneira. Portanto, essa oferta não existe e há que criar essa vontade do Burla e das pessoas virem. É um pouco, lá está, sentir como é que as coisas funcionam a esse nível.

De qualquer forma, eu prefiro fazer as coisas marcadamente de forma continuada, embora haja muitas coisas em jogo: há a questão do orçamento, de candidaturas a nível programático ao Ministério da Cultura, há o QREN 2, há uma série de coisas com as quais jogamos. Há também um compromisso entre a Companhia residente, entre a oferta a nível de teatro, na área da dança e temos de jogar um pouco com isso.

MJ- Com a companhia residente, como é que as coisas acontecem? Eles definem um plano, por exemplo, para o ano que vem e depois organizam vocês a programação aqui em função da já existente?

PB- As duas coisas. Organizamos com eles e vemos aquilo que queremos fazer. Como temos duas salas e há uma obrigação de eles fazerem um tanto número de espectáculos por ano, acho que são 90 espectáculos por ano, jogamos um pouco com isso: aquilo que nós precisamos, aquilo que eles precisam e tem sido pacífica a relação.

MJ: Em termos de critérios adoptados na selecção dos espectáculos que vão integrando esses festivais e outros, no site falava-se de qualidade e ecletismo.

PB- Pois, essas coisas são de tal maneira generalistas ou gerais que são complicadas. Quando falamos em qualidade e ecletismo, sobretudo ecletismo, estamos a



falar de algo que abre portas e não fecha, no sentido que é um espaço eclético para se fazer tudo que esteja ligado às artes de palco ou coisas que até não passem por aí. Fizemos já e vamos fazer no próximo mês de Setembro dois ciclos de conferências ligados à literatura e workshops que não estão directamente ligados ao palco, mas que passam também pelo palco de certa forma.

MJ- Um dos critérios possíveis, adoptados na selecção, é a internacionalização, ou seja, está previsto previamente x% de espectáculos internacionais e x% de nacionais?

PB- Há duas coisas aqui: nós temos de valorizar os artistas nacionais, mas é preciso de certa forma algo mais. Eu estou a falar mais na área da música. Se for em termos de programação, 60% a 65% da programação é música. Primeiro porque é algo que permite maior rotatividade, maior oferta, permite ciclos mais rápidos e isso aconteceu sobretudo nestes dois/três primeiros anos. Eventualmente, irão ganhando força outras artes de palco que não a música porque as equipas já estão rotinadas, porque o Theatro Circo já criou aquilo que queria em termos de imagem e, portanto, não é que deixemos de valorizar isso mas essa força vem sobretudo da área da música. Essa questão do internacional/nacional também se prende com as mesmas razões: tem a ver com questões de dinheiro, questões de visibilidade pelos meios de promoção, de criação, de identidade que muitas vezes os artistas nacionais ou não têm, ou não estão preparados, ou não têm essa força, ou se têm esgota-se muito rapidamente e há a necessidade de contrabalançar um pouco isso para valorizar os artistas nacionais. Uma coisa arrasta a outra.

MJ- Os critérios usados na selecção das propostas são o grau de consagração dos projectos ou o tipo de proposta?

PB- Essa é uma boa questão, realmente! Está-me a perguntar se há um maior risco na nossa parte, não é? Não sei, mas acho que sim. Há uma aposta de risco e eu prefiro assim, porque aquilo que já é conhecido ou está consagrado já está valorizado e não exige o menor esforço.

A nível internacional, e de país para país, as coisas não funcionam sempre da mesma maneira e muitas vezes um artista que é muito bom – estou a falar na área da música, mas o mesmo se passa com as companhias – e tem muito sucesso num país, pode não ser conhecido noutro. Em França, fui recentemente a um festival que é o ‘Europavox’ em Clermont-Ferrand (é uma cidade que fica no interior, entre Paris e

Marselha) e é um festival que tem uma área para profissionais e outra para o público em geral. Há um nome, Charlie Winston, um inglês que agora está nos Estados Unidos e que por lá está sempre a passar na rádio, tem muita força, vende muito e o espectáculo estava cheio, muito mais que outros artistas que aqui são conhecidos e que têm uma força maior. Tem excelentes canções, é um excelente músico e é uma boa proposta para trazer ao Theatro Circo e certamente há-de vir. Não importa o grau de consagração ou de popularidade - que é muito relativo e depende do sítio onde estás, do país em que estás - mas há um meio onde tudo acontece - a Internet. Tens o myspace, o youtube, tens uma série de informação que existe e que valoriza um determinado artista ou, pelo menos, permite a visibilidade. Por exemplo, descobri a Kaki King (artista que vai estar no Theatro Circo em Julho) através de um site onde andava a pesquisar e fui lá ter. Gostei e isso é suficiente para a trazer cá desde que, obviamente, ela cumpra alguns parâmetros: se realmente está a fazer concertos, se é uma artista na verdadeira acepção da palavra, se é alguma coisa séria, se é um trabalho que está a encenar, etc. Por exemplo, há músicos que fazem uma coisa episódica. Há que perceber, por uma série de elementos, o que é que é aquilo e depois que força é que ela pode trazer mesmo não sendo conhecida. A força vem sobretudo porque ela toca guitarra, é uma excelente instrumentista, quem vir os seus vídeos vai perceber que é imperdível porque ela toca de uma forma muito suis generis e tudo isso, calculo eu, faz com que traga público ao Theatro.

Não sei o que vai acontecer. Antes de estar a programar aqui no Theatro, estive, como sabe, na Casa das Artes de Famalicão. Na Casa das Artes de Famalicão, levei uma vez o Andrew Bird. Quando trouxe o Andrew Bird em 2002, ele tinha alguns álbuns mas ninguém o conhecia em Portugal. Depois, veio uma segunda vez a Portugal mas não fui eu que o trouxe, veio uma outra vez ao Theatro Circo e até uma terceira vez em que esgotou a sala. É um artista que se afirmou e, portanto, interessa-me também fazer esse tipo de apostas.

Mas isto também acontece noutras áreas. Por exemplo, em vez de apostar em coreógrafos conhecidos do grande público e consagrados; não é que não o faça, aliás entre este final de ano e o próximo vou trazer o Paulo Ribeiro, a Olga Roriz e o Rui Horta. No entanto, até agora não tive nenhum consagrado, gosto de fazer apostas em artistas emergentes e coisas que já são de grande qualidade, como é o caso da Tânia Carvalho! Tenho feito duas a três peças por ano com ela e vou trazer agora o Tiago

Guedes. O Nuno Cardoso, embora agora seja um consagrado nunca o será porque tem projectos muito alternativos e a nível de encenação muito interessantes. O que eu quero dizer é que prefiro fazer este tipo de apostas do que aquelas que são mais fáceis.

Posso revelar-lhe que fiz a programação até Julho e apresentei-a há quatro meses. A Kaki King ia estar na Europa e eu já tinha a programação absolutamente fechada, logo não podia fazer mais nada. Mas queria muito fazer a Kaki King e, por isso, liguei a dois ou três programadores e propus-lhes fazerem a Kaki King. Nenhum deles me disse porque é que não o quis fazer e eu disse: 'Não há problema. Faço eu!'. E eles: 'Ai, vais?!' E assim consegui que ela viesse! Espero ter no mínimo 400 a 500 pessoas na sala, embora saiba que ela é uma artista que se não me mexer, tem para aí 50 pessoas

O espaço já oferece garantias, mas é preciso criar o resto.

MJ- E esse resto passa pelo quê?

PB- Pela comunicação, pela informação, passa sobretudo por aí. Nós trabalhamos com os meios que temos - nem sempre são os ideais e gostaríamos de ter outros meios - mas de qualquer maneira são os meios suficientes para trabalharmos a artista que achamos melhor. Há uma série de coisas mais elementares que podíamos estar aqui a focalizar, mas em termos gerais esse ecletismo, essa qualidade passam por aí.

MJ- Em termos de parcerias, existem com os agentes culturais locais e regionais, com estruturas de criação como por exemplo os Mão Morta e com os outros teatros da rede?

PB- Bem, há aqui duas ou três coisas que convém explicar nesse sentido. Há coisas que partem de dentro para fora e há coisas que partem de fora para dentro. E há, muitas vezes, coisas supra que têm a ver com questões a nível político.

Nós estamos, neste momento, com um projecto que certamente será aprovado para ser desenvolvido de 2009 a 2012. Fizemos uma candidatura conjunta (Famalicão, Guimarães, Barcelos e Braga) e esta foi uma ideia que surgiu nas autarquias e passou para os espaços: Centro Cultural Vila Flor em Guimarães, Casa das Artes de Famalicão, um espaço que ainda não abriu mas que será o Teatro Gil Vicente, salvo o erro, em Barcelos e o Theatro Circo de Braga. São quatro cidades que irão ter coisas em comum, informação e bilhética em comum, sobretudo a nível comunicacional. Nós divulgamos o

que é deles, eles divulgam o que é nosso nestas quatro cidades com aquilo que são as sinergias que existem, isto é, com os meios que existem. Se esse projecto for aprovado vai haver uma série de coisas que vão acontecer. Esse projecto resulta de uma candidatura ao QREN 2 Norte e provavelmente vai ser aprovado. No fundo, esta é uma decisão política que vai unir as quatro cidades a nível de comunicação, mas também a nível de projectos, sobretudo Braga, Famalicão e Guimarães e não tanto Barcelos porque Barcelos ainda não tem o equipamento. Mas vai passar por espectáculos produzidos por nós que vão às outras cidades e vice-versa, ou seja, uma circulação de projectos, de autores, de artistas, de criadores que estão envolvidos. Depois também há os meios de comunicação nomeadamente bilhética em comum e uma série de coisas. Portanto, há esse lado de decisão política e depois nós fazemos o trabalho no terreno.

Antes ainda existe um conjunto de redes informais que têm a ver, sobretudo, com o papel dos programadores e directores artísticos. Vai haver uma reunião muito brevemente – no final da próxima semana – que é um encontro de programadores ou directores artísticos no Teatro Maria Matos em Lisboa para discutir e potenciar esse nosso papel que acaba por ser importante. Quer queiramos quer não, os directores artísticos centram muito daquilo que se faz e acabam por ser um poder que pode ser melhor potenciado e traduzir-se em coisas muito mais importantes. Se não formos nós a criar e a dinamizar essa visibilidade, a criar essa força, muito dificilmente ela existirá per si. Porque é que essa Rede Nacional de Teatros e de Cineteatros nunca se formalizou e existiu de facto? Bem, ela existe fisicamente, mas não existe nenhuma associação, não existe nenhuma obrigatoriedade em relação a questões técnicas. Existiu no primeiro ano, mas depois desapareceu. Não havia propriamente uma rede programática e/ou uma rede de circulação. Havia umas coisas, mas não de uma forma continuada.

MJ- Quais são as ligações aos outros teatros da rede?

PB- Está a falar informalmente? Informalmente acabamos por trabalhar com muita gente. Há ligações mais fortes ao nível de opinião e de trabalho, mas isso tem a ver com a componente de identificação, de amizade, de afinidade.

É verdade que essas afinidades aconteceram muito naturalmente e, muitas vezes, de fora para dentro no caso das estruturas que estavam a começar, que queriam saber como nós funcionávamos, como era isto e aquilo, e que depois se foram traduzindo em afinidades, precisamente. Mas estamos abertos a trabalhar com todos os programadores,

com todas as casas e com todas as estruturas. Acho que as coisas têm a ver mais com isso, porque se não fosse isso não existia rede. Até porque a nível humano não temos capacidade para trabalhar em rede de uma forma continuada ou orçamento para isso. Isso obriga a ter tempo, dinheiro, disponibilidade, investimento e só através das afinidades isso pode acontecer.

MJ- Em termos de parcerias, sei que a Carte D'Or oferece chocolates em alguns espectáculos.

PB- Isso tem a ver com o lado comercial, é o departamento comercial que trata. Como sabe, o Theatro Circo é uma sociedade anónima e como tal tem objectivos financeiros, apesar de ser controlado a 100% pela Câmara Municipal tem objectivos financeiros. Há uma série de serviços que o Theatro Circo fornece, por exemplo o aluguer das salas, a possibilidade de algumas empresas divulgarem aqui os seus produtos embora tenha um custo para as empresas, as empresas poderem alugar os camarotes. Ainda agora alugámos a sala à RTP para fazer a 1.ª Gala do Vinho Verde. É uma parceria, mas é uma sala alugada. Há uma série de coisas que nós fazemos que têm intuítos e objectivos comerciais. Obviamente, podemos fazer uma triagem das empresas e perceber o que faz ou não sentido. As empresas vão colar-se à imagem do Theatro Circo se o Theatro Circo tiver espectáculos de qualidade, se tiver bom serviço, se tiver visibilidade. Em vez de estar a distribuir chocolates num campo de futebol, estão numa coisa ligada à cultura e que tem estatuto. São empresas interessadas em ligar-se a Braga, pois há milhares de pessoas que passam por cá todos os anos.

MJ- Em termos de serviço educativo, ele existe e está na sua dependência directa? Já que não existe enquanto figura contemplada no organograma.

PB- É verdade, o que existe é a valência do serviço educativo e por duas razões- por questões orçamentais e questões de pessoal/meios humanos. Para termos um serviço educativo a trabalhar de forma independente e continuada, teríamos de ter outros meios e embora não tenhamos não quer dizer que não o façamos. Portanto, essa componente de serviço educativo existe e temos vindo a desenvolver, acho com melhorias, a ofertas de workshops, a oferta de espectáculos para público com idade inferior a seis anos, bebés e outros públicos que necessitam desse trabalho, com escolas, etc. Só este ano lectivo, tivemos a sala sempre cheia com escolas porque fizemos um programa com a Câmara Municipal Escolar, isto é, com autores de língua portuguesa que são dados na escola, que estão no programa escolar. Estou a lembrar-me de Saramago, Gil Vicente e

Almeida Garrett, que fizemos este ano em Janeiro e estiveram as salas sempre cheias. Agora, é evidente – e isto não é uma crítica – que as estruturas que têm o chamado serviço educativo fazem bandeira do serviço educativo sem que muitas vezes esse serviço educativo se traduza numa mais-valia, em público, em circulação de pessoas, porque o que pretendem é a afirmação da estrutura enquanto tal. O que eu estou a querer dizer e defender é que não é por não existir serviço educativo que nós não façamos serviço educativo.

Para nós fazermos o serviço educativo como acho que deveria ser o serviço educativo tínhamos necessariamente de ter outras condições quer a nível físico, quer a nível do orçamento, quer ao nível de estrutura, a nível humano e como não temos é preferível não ter.

MJ- A preocupação com o serviço educativo está a focar-se essencialmente na educação para a infância?

PB- Sim, mas também para um público mais adulto como o ensino secundário ou o público adulto. Não é por acaso que aparecem os ciclos mais ligados à literatura em que o objectivo é dar a conhecer os livros, falar sobre literatura e autores portugueses. Um foi sobre os romancistas, o próximo será sobre os poetas e a ideia é dar formação mas não encarando isso – embora seja uma valência educativa e pedagógica – com esse peso na estrutura. Para nós é programação. Está no mesmo patamar que está tudo o resto. No fundo, para nós tudo será serviço educativo, pedagógico. Não há nada de forma independente! Primeiro porque não temos e depois porque aquilo que desejaria que fosse, seria necessariamente diferente daquilo que é desenvolvido na maioria dos espaços. Um dos objectivos primeiros, se perguntar, desse serviço educativo é a criação de público e eu acho que não é por aí. Não é, de facto, pelo serviço educativo que se vai criar público. Não acredito na criação de público através do serviço educativo. Acho que é uma falsa ideia!

MJ- Dizendo isso dessa maneira, qual seria então a ideia para a criação de público? Facilitar o acesso?

PB- É um serviço per si. Não tem outros objectivos que não o de formar pessoas ou facultar instrumentos que depois poderão criar público ou não. Sinceramente, não acredito que seja aí que se cria o público. Não me parece. Acho que não faz muito sentido para mim. Estou a dar formação sobre uma série de instrumentos ou a

requalificar pessoas em determinadas áreas para as melhorar a nível humano, cultural e social, mas não para a criação de público ou outras coisas que normalmente são o objectivo primeiro. Para mim, pelo menos, nesta fase e em relação ao teatro não é por aí.

MJ- Em termos de perfil de público, qual é o público maioritário do teatro?

PB- Aquilo que posso dizer é aquilo que nós vamos avaliando com algumas informações que nos vão chegando, mas não há nenhum estudo de públicos que permita afirmar. Quer dizer, existe um inquérito que duas jovens universitárias fizeram e que tem uma margem de erro grande, mas que pode traduzir alguma coisa no sentido de perceber que o público é sobretudo da região norte do país embora venha um público marcadamente nacional em certos momentos. Agora, eu acho que o público mais difícil de conquistar, mas isso é em todo o lado porque é um público autista, é o público universitário. É autista em tudo. À excepção, obviamente, de um aluno ou outro que vai por vontade própria, normalmente há uma forma de funcionar autista. Lá está, por isso é que eu acho que estas coisas não se vêm por aí, isto é, a estrutura não terá força para inverter isso. Por muita divulgação que faça nas Universidades, por muitas parcerias, isso nunca irá acontecer. Isso não se vai traduzir de forma visível no crescimento do público. Portanto, o que eu quero dizer com isto é que o público universitário tem uma série de manifestações internas e de funcionamento interno, que eles valorizam imenso em determinados momentos e que isso se traduz num alheamento. Isso notou-se e viu-se muito antes de nós. O Teatro Gil Vicente em Coimbra sempre foi gerido pelos reitores da Universidade e é um espaço que não é da cidade e nunca correu bem de forma continuada. E continua a correr mal. Porquê? Porque, realmente, acho que há uma altura da vida que coincide com a idade e que se traduz noutra coisa.

A nível europeu há algumas coisas interessantes que acontecem em algumas cidades e que depois, marcadamente, influenciam o público e o funcionamento das cidades. Eu estive cerca de ano e meio em Manchester a estudar e a trabalhar. Manchester tem uma academia de música muito importante e tem um ensino ligado à música e, por isso, é que nasceram muitas bandas nos anos 80, 90 e por aí. Era uma cidade marcadamente industrial, mas que tinha essa componente e as coisas tinham público e funcionavam. As coisas que iam para o lado mais – não é que a cultura pop não seja séria – digamos erudito, tinham um público mais envelhecido.

Aqui no teatro, temos um pouco de tudo. Há propostas engraçadas que fazemos e que têm a ver com uma geração de malta nova, jovem e muito interessante. Algo funciona quando tem a ver com a forma de vestir, de estar, da moda, etc. Por exemplo, trouxemos uma banda muito novinha que são as Those Dancing Days e as Those Dancing Days traduzem no fundo, mesmo que elas não saibam, uma forma pop e descomprometida de estar na vida. São estudantes universitárias que vestem de uma forma muito simples, são muito certinhas e comportam-se muito bem. O que quero dizer é que há fenómenos muito diferentes dos que aconteciam há uns anos atrás e isso traduziu-se num público que veio ao teatro muito novo: 14, 15 e 16 anos; malta que sabe muito bem o que são as Those Dancing Days e apareceram vestidas como as Those Dancing Days. São fenómenos de cultura urbana que começam a existir em meios como Braga, sobretudo por causa da Internet que é um espaço de identificação poderosíssimo e não está, de todo, explorado e tem uma força enorme. Eu posso garantir que a maior parte do público chegou aqui por causa dos myspaces, dos youtubes e daquilo que viu, porque se identificou, percebeu o que aquilo era, veio, esteve até ao final, tirou fotografias e esteve com elas. Tínhamos, para aí, umas duzentas e tal pessoas na sala, o que para as Those Dancing Days, que nem têm discos editados em Portugal, foi muito bom. O que eu quero dizer com isto é que tudo tem a ver com fenómenos de identificação; são questões que não têm nada a ver com as nossas estruturas; questões que têm a ver com família, mobilização, meios de transporte, cultura urbana, funcionamento das coisas; são um conjunto de coisas que influenciam.

MJ- Qual é a política de comunicação?

PB- Existe um departamento de Comunicação e Marketing onde está a Luciana. Em tempos esse departamento teve uma área de criação, nomeadamente a criação das agendas, dos mupies, mas agora toda essa comunicação passou a ser feita fora. Deixou de ser feita dentro da estrutura. É feita por encomenda, embora continuemos a controlar o processo, as propostas, etc.

MJ- Então, neste momento, a nível de política de comunicação o que é feito aqui dentro? Eu sei que existe site blogue e feed.

PB- Neste momento, não tenho meios a nível humano, a nível físico para fazer algumas coisas que gostaria de fazer. Lá está, não temos a valência do serviço educativo, mas não quer dizer que não façamos serviço educativo, o mesmo se passa na comunicação. Há algumas formas de trabalhar e de desenvolver essa comunicação que



têm a capacidade de movimentar pessoas e de fazer chegar informação. Estou a falar do twitter, do site, dos blogues, das mensagens que se deixam.

O facto de não termos os meios necessários impede-nos de fazer as coisas de uma forma continuada, mas não quer dizer que não façamos na mesma. De vez em quando enviamos as mensagens por telefone, via msn, newsletters e comunicação directa com as pessoas. Chegam-nos aqui críticas, sugestões e comunicações que nós tentamos responder atempadamente. Obviamente que isso poderia ser feito de uma forma mais estruturada e haver alguém responsável por isso, mas não. É feito e parece-me que razoavelmente bem feito. O que eu quero dizer é que um dos passos mais importantes é a informação e a comunicação e fazemos uma grande aposta nisso. Como não temos meios financeiros que nos permitam fazer outro tipo de comunicação - por exemplo, a nossa comunicação ao nível de órgãos de comunicação e a nível de publicidade é muito reduzida; temos um orçamento muito baixinho - isso obriga-nos a investir naquilo que não tem praticamente custos, de forma que investimos muito nessa área.

Temos uma grande preocupação em termos estéticos. Obviamente que há objectos que resultam melhor, outros que resultam pior, funcionam menos bem.

O nosso programa tem características muito próprias! Eu prefiro esse risco, embora eu ache que ainda podia ser melhorado e potenciado mas, lá está, temos limitações e sou absolutamente sincero nisso. De qualquer maneira, isso não quer dizer que não façamos. Tudo é muito importante e traduz preocupações na escolha dos artistas, se têm boas imagens, boas fotos, boa comunicação. Nunca fazemos o chamado *fake*, nunca enganamos ninguém. Não acontece estar lá uma boa imagem, tudo direitinho e depois o artista não toca nada, o público chega cá e é um zero. Não podemos fazer isso. É muito arriscado. Não podemos lançar fraudes, mas podemos potenciar aquilo que existe, ser bem feito, ter essa visibilidade e arriscar. Acho que não vale a pena fazer uma programação, pelo menos enquanto programador e director artístico, sem ser arriscada, às vezes polémica, com uma força que crie opinião. Temos de valorizar isso tudo, porque isso é o que faz também o público.

MJ- Este teatros tem muita cobertura em termos de imprensa nacional?

PB- Tem, tem muita visibilidade e tem força. Isso é interessante porque repare: imagine e coloque-se no lugar dos não sei quantos jornalistas que existem da área da

cultura ou daqueles que estão a fazer outras coisas mas que gostam da área da cultura. Se colocarmos a malta que gosta destes fenómenos culturais, da cultura e que gostam de espectáculos, certamente jornalistas há milhares deles. Normalmente são pessoas bem informadas, estão dentro da área, sabem o que é a música, o que é o cinema, o que é o teatro e que sabem o que são estas coisas. Nós não estamos a trabalhar para eles obviamente, mas se em grande parte dos momentos isso coincide, eles também vão fazer um esforço para que isso entre nas agendas, que crie visibilidade. Eu também acho que isso passa muito por aí e acredite que nós não pegamos no telefone a dizer ‘oh pá, olha que há isto...’. Nós não fazemos este tipo de exercício. Mandamos informação, mas não fazemos esse tipo de exercício. Isso acaba por ser uma coisa preguiçosa.

Devíamos provavelmente fazer, mas não fazemos porque não é por aí. Não faz muito sentido.

MJ- E os órgãos de comunicação locais e regionais? Qual é o impacto em termos da região?

PB- Eu julgo que é grande. Fazemos publicidade no Diário do Minho, no Correio do Minho, quer dizer, os jornais diários a nível local são importantes para difundir localmente.

Enviamos os comunicados e a programação. Tratamo-los da mesma maneira que os nacionais.

Depois ao nível da comunicação obviamente tentamos estar presentes em jornais de marca como o Público, o Expresso, o Sol. Fazemos lá publicidade, não aquilo que desejaríamos mas fazemos. Depois tentamos que os agentes a quem compramos os espectáculos também potenciem isso e que trabalhem isso. Há coisas que nós fazemos que são pequeninas, mas que depois se podem traduzir num impacto grande. Imaginemos que um artista vem a Lisboa e a Braga. Eu tento que ele vá primeiro a Lisboa e depois a Braga. Sempre! Por reflexo, nós vamos usufruir da publicidade. Se for ao contrário, não.

E em termos de cobertura mediática acontece o mesmo. Repare, se a Kaki King vier a Lisboa numa quinta-feira e aqui num Sábado, em primeiro eles vão pegar sempre em Lisboa. Se for ao contrário, já passou Braga. E assim vão dizer ‘a seguir vai a Braga’. Se cobrirem mesmo em termos de crítica, vão dizer ‘o espectáculo amanhã vai

estar em Braga'. Portanto, eu tento sempre... São coisas pequeninas mas que ao longo do tempo, dão resultados.

MJ- Qual é o orçamento do teatro?

PB- Um milhão e trezentos mil euros por ano. A Sociedade Anónima é financiada pela Câmara, mais concretamente 900 mil euros. O resto são as receitas próprias que vêm da bilheteira e do aluguer de espaços. Não é possível ter mecenato e os patrocínios são pontuais. Há o consórcio responsável pela obra, coisas muito pontuais que nem sequer têm grande expressão.

MJ- Em relação à questão do modelo jurídico, porquê a opção por Sociedade Anónima?

PB- Não sei. Não estive na génese disto. Sei que agora há uma obrigatoriedade a nível legal de transformar a Sociedade Anónima em Empresa Municipal. Salvo erro, até ao final deste ano.

O Rui Madeira, que é administrador, é que está cá há mais tempo e ele é a pessoa indicada para falar desses meandros. A Câmara Municipal coloca aqui esse subsídio de 900 mil euros e pede que sejam cumpridos determinados objectivos, e depois a Sociedade Anónima, onde está o Conselho de Administração que tem acento na Câmara Municipal, tem de prestar contas.

MJ- Em termos programáticos há autonomia total?

PB- Em termos programáticos sim. Embora o director artístico não lide de forma totalmente total, no sentido em que há um compromisso com uma estrutura que é a Companhia de Teatro de Braga. Tenho de jogar com aquilo que é desejável para a estrutura, com aquilo que é desejável para o Teatro Circo, a isto acresce a ligação com as outras estruturas da cidade (Arte Total, Calouste Gulbenkian, Universidade do Minho). Não posso, como director artístico, dizer que isto não entra porque isso é fechar portas. No que respeita depois à programação do teatro per si, a autonomia é total.

MJ- Desde a abertura do espaço até agora, os objectivos que se perfilaram foram alcançados?

PB- Depende da área em que estamos. Daquilo que me tem chegado – pode falar com a Daniela – essa relação da execução daquilo que vamos fazendo a nível programático, a nível de serviço interno, essa relação de custos que há com aquilo que

existe na Câmara e com a bilheteira acho que é muito boa. Aliás, está muito acima daquilo que acontece a nível nacional. Um milhão e trezentos mil euros, quer dizer o quê? Se são 900 mil euros, quer dizer que faltam 400 mil que vêm das receitas, o que é bastante.

MJ- Deste valor, um milhão e trezentos mil euros, qual é o valor para a programação?

PB- A casa tem custos fixos muito altos e para programação existem à volta de 400 mil euros. É muito pouco!

MJ- Quando estava a falar de avaliação era os seus objectivos como director artístico e não tanto a questão financeira.

PB- Acho que as coisas têm evoluído muito positivamente, também na tradução daquilo que é desejável para a Câmara Municipal ou para o Conselho de Administração. Há realmente objectivos que se prendem com questões de amplitude local, ligação à cidade, à Universidade e tudo isso tem-se verificado.

MJ- Neste teatro, há a responsabilidade acrescida de estar a programar um espaço que resulta de uma remodelação de um espaço já existente. Acredito que para as gerações mais novas não fizesse parte do imaginário, mas para as gerações mais velhas faria. Como é trabalhar num espaço com estas características?

PB- A questão da memória até se traduziu em termos comunicacionais com 'O circo está de volta à cidade'! Eu não queria estar a misturar muitas coisas mas dou uma importância muito grande a essa ligação da comunicação com aquilo que faço. Faço programação e direcção artística, mas meto-me muito na parte da comunicação e da imagem porque acho que é muito importante essa ligação. Uma pessoa tem de tentar traduzir os meios que existem e situar-se no lugar do espectador. Depois também vamos copiando modelos, ou transformando modelos de coisas que vimos, e de coisas que existem, e como é que as pessoas dessa rede trabalham, e de coisas que algumas pessoas vão fazendo de forma inteligente na Europa e no Mundo, e portanto fazemos as coisas crescerem dessa forma. No fundo, se me pedirem determinados objectivos para uma estrutura, provavelmente prefiro entregar uma página em branco do que entregar uma página preenchida com esses objectivos e trabalhar para eles sem olhar para os duzentos que ficaram de fora. Nestas estruturas existem determinados objectivos que existem per si e existirão sempre, seja nesta estrutura ou noutras. Portanto, eles acabarão por ter

muito pouco valor. O valor está onde? O valor está no somatório de coisas que vamos fazendo e que vão tendo expressão aqui. Por isso, ainda bem que existe um Conselho de Administração para que a responsabilidade não esteja toda numa estrutura. Eu quando estive em Famalicão, onde existia a Câmara e existia eu. Era muito mais doloroso, por outro lado era muito mais imediato.

MJ- Há pouco falámos da questão da identidade. Se tivesse de caracterizar a identidade do teatro em três grandes rótulos, quais seriam?

PB- A jogar com esses que falou há pouco, seriam a memória, a questão da qualidade/ecletismo que acho importante porque realmente existe e temos essa obrigação, e depois a diferença. Essa coisa da diferença é uma coisa estúpida, no sentido em que é arbitrária mas existe. As pessoas gostam da novidade, da surpresa, de descobrir. Há uma geração de consumidores/espectadores que gostam e que precisam disso. E mesmo a nível de rede social, acho que é por aí.

MJ- Em termos de orientações para o futuro, está previsto algo muito diferente daquilo que tem estado a ser feito ou é a continuidade deste projecto?

PB- Há! Vamos apostar em produção própria!



## TEATRO MUNICIPAL DE BRAGANÇA

28 de Fevereiro de 2009

HG - Helena Genésio (Directora do teatro desde a abertura em 2003; o seu recrutamento foi feito por convite; encontra-se requisitada por ser Professora Adjunta do quadro de pessoal docente da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança; é também fundadora e directora artística do Teatro de Estudantes de Bragança desde 1992)

MJ - Maria João Centeno

MJ - Qual o processo que esteve na origem da construção do equipamento?

HG - Não estou muito dentro dessa parte das contas, mas penso que o Feder, a União Europeia e a Tabaqueira (obviamente que era o grande patrocinador da rede nacional de teatros) constituíram 70% e 30 a 40% foram assegurados pela autarquia.

MJ – Qual é a missão do equipamento, as metas e os objectivos? Quais eram no início e se se mantêm?

HG - Os objectivos que tracei logo no início são aqueles que se mantêm completamente válidos. Têm a ver com questões como educar, formar, fidelizar e construir públicos. Estas quatro questões são importantes. E oferecer-lhes espectáculos, acima de tudo, de qualidade. Eu não queria nunca que este teatro se transformasse, primeiro, num espaço de actividade comercial. Tinha de ser, acima de tudo, um serviço público, que prestasse um serviço de qualidade. Para isso é preciso trabalhar com os públicos, construí-los, trazê-los ao teatro e mostrar-lhes que há muitas coisas além daquelas que vêm na praça pública; há outro lado, e esse outro lado vai-lhes dar prazer e vai-lhes permitir fruir a cultura de uma outra forma. Criar, de uma outra maneira, algum hábito de vir. No final do Século XIX, foi construído na cidade o Teatro Camões, que durou e criou uma certa tradição de teatro. Naquela altura vinha a companhia Rey Colaço Robles Monteiro, enfim, havia alguma tradição. Este teatro ardeu em 1960 e nunca mais houve nada a partir dessa altura na cidade. As pessoas, algumas delas, envelheceram, mas outras cresceram aqui sem hábitos nenhuns. Portanto, a missão também passava muito por aí: captar as pessoas para este espaço, fazer com que não fosse um espaço sagrado, e que elas sentissem este espaço como um espaço seu, que se

sentissem bem e que levassem daqui alguma coisa. É evidente que este é um percurso longo, difícil. Não há nenhum caminho, eu não tenho nenhuma receita. Eu sei que é um percurso longo. Lembro-me, na altura em que isto abriu, disse: ‘Se calhar daqui a dez anos tenho que refazer estes objectivos’. Mas isto são objectivos para uma década, portanto, que ninguém me peça contas antes disso. Vou andando devagar, vou construindo o público, mas eu hoje tenho algum público. E há um público onde eu tenho investido, de facto, o mais possível, que é o público da infância. Quer dizer, a infância – e estou a falar dos bebés até ao 3.º ciclo –, em todos os períodos escolares, ofereço um espectáculo a estes níveis de ensino. Há um espectáculo (teatro, música ou dança para bebés) por período. O que é muito giro é que vêm algumas vezes garotos dessas idades (que já estão hoje no 4º ano) e que assistiram ao nascimento deste teatro e que hoje já entram nele com um à-vontade especial. Também há outros destes garotos, que estão hoje no 4º ano, que nunca viram o mar, porque nunca saíram daqui. Mas, entretanto, vêm ao teatro e já falam do Rui Lopes Graça (é uma presença muito contínua aqui, com espectáculos de dança contemporânea para crianças). Isto é uma ilha num deserto imenso... claro. Tem o significado e o valor que tem. Isto não é para massas, a cidade de Bragança também não tem tanta gente quanto isso, a cidade tem 20 mil habitantes. Desses, seis mil são alunos do Politécnico e, esses, à sexta-feira à noite, vão embora. Isto é uma cidade que, em férias ou no fim-de-semana, tem 12/13 mil habitantes. Destes, 70 a 80% são reformados. O grande público deste teatro são os garotos e a terceira idade. Tenho aí uma senhora de 98 anos, que frequentava o tal Teatro Camões no seu tempo de menina e moça e, quando isto abriu, a primeira coisa que me disse foi: ‘Também há lugares cativos neste teatro?’ Eu disse: ‘Não, agora já não há essa figura!’ E ela: ‘Mas eu quero ter uma cadeira minha’. E eu: ‘Mas a senhora só tem de escolher a cadeira que quer que, sempre que quiser vir ao espectáculo, nós damos-lhe aquela cadeira. Reservamo-la para si’. Desde os concertos rock ao espectáculo mais clássico do mundo, esta senhora vem a todos.

Os objectivos continuam válidos. É verdade que vamos construindo mais público, hoje tenho mais público do que tinha no início, percebo que há gente que já tem algum bichinho. Temos públicos muito definidos. Há gente que sei que só vem a espectáculos de teatro, há gente que só vem à dança contemporânea, e isto é um fenómeno curioso, é uma das artes de palco com mais afluência por aqui – a dança contemporânea e o teatro – o teatro eu não acho estranho. Há mais tradição de teatro e



as pessoas vêm. Nem sequer é um teatro comercial, porque de teatro comercial trago dois espectáculos por ano e não trago mais. O resto é teatro independente, não é propriamente um teatro fácil. De dia para dia vou ganhando público... pronto, às vezes também o perco, é verdade que sim, mas estes continuam a ser sem nunca ceder ao fácil, porque, às vezes, apetece-me. Às vezes fico muito desmoralizada. Às vezes programo espectáculos belíssimos e fico à espera de ter uma casa cheia e tenho a casa vazia. E o contrário também acontece. Nessas alturas ponho sempre muito em causa a programação, quer dizer, vale a pena ir por aqui? Se calhar é melhor ir por um caminho mais fácil... Eu fui o único teatro do país que não recebi o 'Levanta-te e Ri'. Quer dizer, zanguei-me com aquela gente toda em nome de quê? Quando às vezes na rua era interpelada por gente 'mas porque é que não veio cá o 'Levanta-te e Ri'?' Como é que vou explicar às pessoas que se recusam a entrar no teatro porque não veio cá o 'Levanta-te e Ri'? O dirigir, o programar um teatro, além de haver uma missão definida, também tem de haver critérios e convicções. Primeiro tenho os critérios e os critérios passam pela qualidade. E a qualidade não é uma coisa no ar. Tem a ver com questões estéticas, artísticas. Pode-se estudar, é como a questão do belo, é difícil, mas estuda-se, é difícil mas é preciso ter alguma humildade para perceber até onde é que podemos ir. Mas, de facto, a qualidade é definida, eu consigo defini-la, consigo perceber o que tem e o que não tem qualidade e programo dentro destes critérios. E, depois, tem também muito a ver com as tais convicções. Eu acredito que oferecendo uma programação de qualidade as pessoas vão educando o gosto, porque o gosto educa-se. Faço uma ópera por ano nesta cidade e esgota. No ano passado foi o aniversário do Puccini, trouxe a Madame Butterfly. Agora, se eu der o fácil, as pessoas nem se interrogam 'gosto ou não gosto?'.

O fácil vem de outro lado, se eu tivesse sempre teatro comercial tinha o teatro sempre cheio, mas isso é serviço público? E aí caímos todos no clássico Rivoli. E por aí adiante. Eu não tenho nada contra o La Féria, até gosto dele, enfim, é meu amigo, mas a questão é que ele faz parte de um teatro que é comercial, tem o lugar dele. Mas não é serviço público, não pode estar num teatro construído com dinheiro públicos, não pode estar num teatro municipal. Às vezes os jornalistas vêm com aquela pergunta 'mas quanto é que isto rende?'. Mas isto não é para render. O retorno disto é imaterial e é isso que vai fazer de nós melhores cidadãos. Teremos hábitos de cidadania, seremos

melhores pessoas por ter contacto com estas coisas, por ter contacto com o belo, com o prazer. E isto dá-nos qualidade de vida.

Se isto é construído com dinheiros públicos, eu tenho de fazer serviço público. O espectáculo de hoje foi relativamente barato – custa-me 2500 euros – mas para eu poder pagar isso, tinha de pôr cada bilhete a 50 euros ou mais.

Há coisas que não podem ser quantificáveis, porque, se vamos por aí, só manipulamos números e nem sequer temos depois um projecto, que é ter um objectivo, ter um caminho e um percurso. É difícil, custa um bocado, mas chegamos a algum sítio. Eu percebo que vou chegando porque a gente também vai tendo ecos, vai ouvindo, vai percebendo que, se calhar, também não pode ser tanto assim, de vez em quando também que abrir para outro lado, dar um espaço para as questões dos eventos culturais – a Mostra do Teatro Escolar é muito importante, porque vêm os grupos de teatro escolar todos cá apresentar o seu espectáculo anualmente. Isto é giro porque estes garotos que vêm representar, ao longo do ano, são o público do teatro. E nós temos para com eles um discurso que é ‘vocês têm que vir ver os vossos colegas, para ficarem melhores, para um dia chegarem àquele nível’ e, de repente, eles ficam fascinados porque estão num teatro a sério, não estão num salão de festas da escola secundária.

São tratados como qualquer companhia profissional, têm os técnicos à disposição, ouvem falar em coisas que nem sabem o que é – o que são rompimentos, o que é a teia, o que são as varas – e de repente a gente tem esta linguagem com eles... todos eles fizeram e fazem anualmente uma visita ao teatro – tenho isso organizado com os professores e encarregados escolares. Há alturas em que vêm companhias, por exemplo, agora estou com uma co-produção em mãos com o Teatro da Garagem, eles vêm para cá, estiveram cá uma quinzena com o teatro escolar, vão integrar garotos do teatro escolar no espectáculo, vão fazer ateliês com eles, ateliês de voz, ateliês de corpo, porque é importante. Há cinco companhias de teatro escolar porque há cinco escolas. Estes cinco grupos mobilizam a comunidade escolar toda. Nos espectáculos tenho a escola em peso. Depois vêm aos outros espectáculos e arrastam os outros atrás.

Este ano tive cá 40 bandas de garagem, cada uma delas tocava 15 minutos, mas também não tinham repertório para tocar mais. E durante três dias tocaram, trouxeram os seus fãs; algumas delas vieram de aldeias, a gente da aldeia veio ao teatro para ver os seus filhos e os seus netos – gente que não gosta daquela música mas vem na mesma – e de repente percebe-se que... a gente fica com os contactos destas bandas, manda os

mails, manda os contactos, há um concerto qualquer, de rock ou não sei quê, o que quer que seja, e eles vêm.

Essa é também uma forma de trazer os miúdos. Não sendo profissionais do espectáculo, dá-se-lhes oportunidade de aderirem às coisas para perceberem que aquele espaço é para eles. Há aqui também uma função pedagógica que é importante, porque vêm e vêem como é que as coisas funcionam, sentam-se na plateia e vêem como as coisas se fazem e cada um tem direito ao seu camarim, tudo isto é importante. Agora, resultados? Tenho os resultados possíveis numa terra como esta. Mas não conseguiria fazer diferente. Vou mudando, mas teria feito exactamente o mesmo percurso.

Estou aqui há seis anos, mas quando olho para trás e me pergunto ‘por que é que faço isto’, hoje, se voltasse para trás, voltaria a fazer as mesmas coisas e a programar os mesmos espectáculos. Não deixaria cair nenhum. E pronto, e a gente percebe que as coisas funcionam e que está a mexer, que este já não é um edifício estranho às pessoas, mas há gente que ainda não põe aqui os pés, que não vem. Vêm à programação de Verão, que é toda na rua, mas aqui dentro acham que não é para todos. Foram 50 anos de fascismo. Mas, o percurso vai sendo feito.

MJ - Em termos de objectivos de programação há a preocupação com o acolhimento, mas não só?

HG - Acolhimento sim, mas também co-produções. As co-produções têm sentido quando, obviamente, se rentabilizam custos, claro, mas a questão económica, para mim, não é o mais importante. A questão económica depois a gente também pode gerir. Acho que tem de ser um projecto que não possa vir para aqui só porque lhes dou grandes condições de espaço ou técnicas, não, tem de ter alguma coisa a ver porque uma co-produção tem que ter visibilidade, em primeiro lugar, no sítio onde se faz. Depois é que tem de ter no país.

A co-produção com o Teatro Meridional foi uma co-produção muito curiosa porque foi teatro sem texto. Agora, é verdade que aquilo tem muito de transmontano. Para se fazer esse trabalho, estiveram cá dois meses e, nesse período, andaram de comunidade em comunidade, andaram nas aldeias. Na última parte da nossa co-produção fizemos uma programação complementar, chamámos toda a sociedade civil e as escolas, criámos uma série de iniciativas à volta disto, desde conferências de gente da terra sobre Trás-os-Montes, desde a economia, à cultura, às festas populares, às festas

dos rapazes, aos rituais de Inverno, aos rituais de Verão. Houve 44 encontros nesse sentido. Houve gente que veio falar da paisagem transmontana, houve gente que veio falar das espécies, da botânica... falou-se de tudo à volta de Trás-os-Montes. E estas sessões, que foram sempre abertas, tiveram imensa gente. Mas, é claro, falei com os Presidentes de Câmara todos e vieram camionetas de Bragança cheias de gente para ver. Tivemos exposições de fotografia. As escolas também foram convidadas a participar, os mais pequeninos a desenhar, criou-se uma dinâmica.

Uma co-produção demora a preparar; é preciso ter condições; e num teatro com estas características é difícil fazer uma co-produção. É porque eles têm patrocínios, mecenas e nós não podemos ter patrocínios nem mecenas, porque o teatro não existe, o que existe é a Câmara Municipal. E uma Câmara Municipal não pode ter mecenas nem patrocínios, porque isso é saco azul. É muito complicado fazer uma co-produção. No fundo, pronto, tem que se andar ali com umas voltas... não se pode chamar co-produção mas aquisição de espectáculos e tudo recai sobre a companhia que vem, exactamente para poder ter os apoios todos, mas é um bocado complicado.

Com o Teatro da Garagem é a segunda co-produção e acho que vai ser muito interessante, primeiro porque temos uma grande vantagem: o Carlos Pessoa instalou-se cá no mês de Agosto, instalou-se na aldeia de Montesinho e escreveu um texto, que tem a ver com Trás-os-Montes, tem personagens transmontanas e é todo passado à volta de um monte, de um Montesinho que se chama Falgueirão. Portanto, há uma série de referências que têm a ver com a cultura transmontana mas que também são universais. Aquilo acaba por não ser um espectáculo para transmontanos. E tem uma outra grande vantagem: integra gente de cá. Isso é que me deu um gozo bestial.

Eu estive sempre no Porto e, em 1992, concorri à Escola Superior de Educação, achei que me apetecia seguir uma carreira dessas e acabei por vir para cá, no Departamento de Português, continuei por ali a fazer a minha carreira académica, mas toda a vida tenho estado ligada ao Teatro Universitário do Porto, mas faltava-me o palco e uma série de coisas. Então cheguei e fundei o Teatro de Estudantes de Bragança em 1992 e já contamos com 38 encenações porque lá tenho encenado e trabalhado muito com eles.

O Teatro da Garagem faz 20 anos este ano, então, vamos comemorar integrando garotos no teatro por onde nós começámos. Neste Teatro da Garagem vão entrar 15 miúdos, vou entrar eu e também fui buscar dois garotos a cada teatro escolar. Somos

cerca de 30, mas o grosso do elenco não são profissionais da Garagem, são de Bragança. Vão ser quatro espectáculos que só vão ser feitos integralmente aqui em Bragança e depois no São Luís, em Junho. E depois também temos as oficinas.

MJ - São essas as actividades do Serviço Educativo?

HG - É evidente que, no serviço educativo, podia ir muito mais longe do que vou, quer dizer, mas não posso. A Inês Nabais fala daquela história da clonagem, porque eu passo a minha vida aqui. Para trazer os putos ao teatro, tenho que ir falar com as professoras. Felizmente foram quase todas minhas alunas aqui na Escola Superior, portanto, tenho alguma autoridade sobre elas e uma relação privilegiada com os professores do distrito.

MJ - Quais são as suas funções além de programar?

HG - Até hotéis tenho de marcar, as refeições; faço a produção, faço a frente de casa, a divulgação. É preciso gostar muito disto, mas eu ando muito cansada, já estou. Agora andamos em final de mandato e em balanços, e nesta altura começo a rever a minha posição, vou ficar mais tempo? Se calhar fico, mas com outras condições.

MJ – Quais são as necessidades mais urgentes?

HG - Constituir uma equipa, porque tecnicamente tenho, mas a questão é: se não estou aqui, não há ninguém para fazer a marcação do hotel, ninguém para fazer a frente de casa, até para no final do espectáculo pegar na factura e entregar o cheque. Isto é um projecto que tem de andar por si.

MJ - Em termos de temas de programação, há uma alguma sequência pré-definida?

HG - Há, tenho a esse nível alguns critérios e que passam por festivais e por programação temática. Por exemplo, há três festivais que faço em parceria com Vila Real, que é o FAN (música séria para gente divertida), o 27, Festival Internacional de Teatro, de 27 de Março e 27 de Abril, e o Jazz em tempo de vindimas que é o Douro Jazz em Setembro e Outubro.

Além destes três festivais, há outras temáticas. Por exemplo, em Janeiro, não faço só o FAN, faço o Ciclo dos Monólogos de Teatro e tenho um público muito específico que só vem ver monólogos. Às sextas há sempre teatro e são sempre monólogos. No primeiro ano foi uma coisa assim-assim, este ano foi uma coisa brutal.

Os monólogos tiveram de vir para a sala, porque as pessoas não cabiam. Claro que isto é o resultado de três anos em que fiz monólogos. Os monólogos são em Janeiro, com o frio, e são para um determinado público, que é exactamente o mesmo que vem ao Festival de Teatro e que não volta ao teatro e não vem ver rigorosamente mais nada. Posso apresentar teatro noutros meses, que não vêm. É esquisito isto, mas não vêm.

Depois vem Fevereiro e faço uma coisa de que gosto muito que é as Noites Frias, Vozes Quentes, que são à quinta-feira. Sei exactamente quem é o público que vem: são os alunos do Politécnico que vão embora na sexta-feira e que na quinta-feira se vão emborrachar. Mas como não se vão emborrachar muito cedo – os espectáculos aqui não são às 22h00, são às 21h30 – é bestial porque já têm pouco dinheiro, logo, não podem ir para os copos tão cedo. Falei com a Associação Académica para ver como é que era, para ver como é que eles achavam que era isto. O melhor era fazer às 21h30, fazendo espectáculos sempre de música, sempre vozes, nunca mais de uma hora/hora e meia de espectáculo, isto acaba às 23h00 e às 23h00 o pessoal vai para os copos. Sempre espectáculos a cinco euros, espectáculos todos em caixa de palco com lotação para cem.

A primeira quinzena de Março é sempre muito ‘soft’. É o mês da programação para a infância e juventude. Já não está muito frio. Os alunos vêm a pé. A primeira quinzena dedico-a ao pré-escolar, primeiro e segundo ciclo. Na segunda quinzena já estamos a entrar no festival, festival ou co-produção, portanto, o festival é nesta altura. A co-produção tem sido quase sempre em teatro. É verdade que tenho também uma apetência muito mais natural para o teatro do que para outra coisa qualquer. Costumo até dizer ao Vítor e ao Rui ‘Ó pá, deixa-me programar o 27 a mim e vocês programam o Douro Jazz e o FAN’. E é assim que a gente faz e entendemo-nos na perfeição. Abril é o festival e o mês de Maio é o mês dos estudantes porque é o mês da queima das fitas: faço os dois festivais de tunas, faço o teatro escolar, a gala das escolas (preparatórias que apresentam as suas festas, as suas performances das áreas de projecto). E apresento também a gala das escolas de ballet e a audição final do Conservatório. Maio é o mês dos eventos locais, com a programação local e onde se dá visibilidade a tudo o que é local.

Junho já é Verão, portanto, apresento espectáculos quentes e é aqui que entram os tangos e essas danças, enfim, concertos mais soft, muita música e algum teatro mais ligeiro. Ah, a dança contemporânea vem sempre em Abril, vem em Junho e Novembro,

que é o mês da Olga Roriz. Em Setembro, a abertura é sempre com a Companhia Nacional de Bailado. No fundo, vem um espectáculo de dança por trimestre. No mês de Julho tenho duas coisas distintas: a primeira é o Palco na Praça, que são só concertos de músicas do mundo; depois faço uma coisa a que chamei A Ver a Banda Tocar, em que trago todas as bandas filarmónicas do distrito aqui ao espaço do teatro, aos sábados às 5 da tarde. Estes espectáculos são todos gratuitos. Os de Julho. Têm imensa piada e imenso público. Depois tenho a Infância nas Suas Quintas, às quintas-feiras à tarde, com ateliês de manhã ou workshop e um espectáculo à tarde. Organizei-me com todas as instituições que fazem tempos livres, que levam os miúdos à piscina e mais não sei quê e, às quintas, ao teatro. Em Agosto, o teatro está fechado. Setembro é o arranque com a CNB e com o Douro Jazz, que vai até Outubro; depois entra a dança e algum teatro. Novembro, alguns recitais, música de câmara. Dezembro, programação para a infância. Os adultos não vêm ao teatro em Dezembro, não vale a pena. As pessoas andam nas compras e não sei quê e querem é deixar os garotos nalgum sítio. Portanto, a partir do dia 8 até ao Natal é quase diário e as escolas também já não seguram os miúdos, portanto, trazem-nos. Depois comecei com o Festival de Música Electrónica (FME) no fim-de-semana anterior ao Natal. Foi um êxito, um sucesso este ano. Fiz um FME durante três dias, das 16h00 às 4h00 com 3.000 euros, quer dizer, não me pergunte como, mas fiz.

Foi bestial. E trouxe gente de Barcelona e de Londres, que vieram nas *low costs*. Também era verdade que pegava no meu carro e ia buscá-los ao aeroporto de Valladolid. Fiz isto com cachets, o resto não contabilizei e a maior parte deles ficavam em casa de amigos porque eu não tinha dinheiro. A Câmara não tinha dinheiro porque disse que não estava previsto. Chamei uma série de garotos com 20 anos que estão muito ligados aos DJ's, vieram ajudar-me a programar isto.

MJ - Há pouco estávamos a falar de critérios. Falámos da qualidade. Há alguma preocupação em ter espectáculos nacionais e espectáculos internacionais?

HG – Sim. É verdade que espectáculos internacionais, tenho muito poucos e um dos únicos que tive foi o Novo Circo, que é francês e que normalmente acontecem também na Primavera e no Verão. Claro que a percentagem é sempre muito pequena. Estou agora a pensar nos espectáculos espanhóis, mas espanhóis já nem consideramos muito internacionais. Há 20%, entre 15 a 20%, no limite, contando com os espanhóis, que já quase se consideram nacionais e vêm, a maior parte das vezes, sem *cachet*,

porque o Governo espanhol, se eles vêm ao estrangeiro, paga-lhes tudo. É bestial. A única coisa que lhes pago é o alojamento e a alimentação, quer dizer, isso, para mim, é óptimo. Vêm, três, quatro vezes por ano e as pessoas gostam deles, já têm o seu público e têm ainda espectáculos de bonecos, de marionetas para a infância, e espectáculos para adultos.

MJ - Quais são as estruturas de criação com as quais desenvolvem parcerias?

HG - A Sem Rede de Novo Circo, os Druidas e mais nada.

MJ – Outro tipo de parceiros?

HG – Agentes locais não há. Durante um período trabalhámos com Aveiro, agora já não. Aquilo está muito a cair, está cada vez pior. Com Vila Real, o mais possível. A seguir, Famalicão e Guimarães. Braga menos.

Com Famalicão e Guimarães não há nenhuma ligação objectiva nem directa. Às vezes, há espectáculos que vêm e que a gente conversa, ‘ó pá, se eles vierem ao Norte, vamos tentar fazer uma coisa destas’. Acontece muito com a Companhia Paulo Ribeiro, que vêm fazer Vila Real, Bragança, Guimarães. Com o Meridional, vêm ao Norte e nós organizamos... É uma rede invisível, completamente informal.

MJ - São redes informais que existem devido ao contacto entre os programadores.

HG – Devido a contactos pessoais.

MJ - Em termos de público, referiu que cerca de 70% tem mais de 50 anos. Há trabalho específico para eles?

HG - Há, quer dizer... há de uma forma muito informal, porque essa gente mais velha, por exemplo, no Inverno, só vem se os espectáculos forem de dia. Por isso é que tenho sempre uma preocupação deste género: o FAN é sempre à tarde.

Nos meses de Novembro, Dezembro e Janeiro, como sei que também é esse público que vem, programo muitos espectáculos à tarde. Há espectáculos que trabalho directamente com as IPSS, por telefone e porque são velhotes que vêm e gostam de vir, adoram orquestras. Quando programo especificamente para a terceira idade, é nestas alturas.

MJ - Mas, o trabalho desenvolvido é mais como espectadores.



HG – Sim, como espectadores. Reconheço que, tal com há um serviço educativo, devia haver um serviço sénior, era fundamental. Mas a verdade é que não tenho tempo de programar isso. Tenho de fazer opções e invisto naqueles que serão o público futuro.

MJ - Em termos de política de comunicação, quais são os instrumentos que existem para divulgar as actividades?

HG - O programa trimestral (tiragem de 7.500 exemplares; por correio são enviados para particulares da cidade e espanhóis 500 exemplares, mais 3.500 para instituições), finalmente agora vai haver site, vai para o ar em Abril. Temos os *mupis*, cartazes, *flyers*, uma grande carteira dos amigos do teatro, em que há lá em baixo uma folhinha que preenchem e que nós mandamos o programa trimestral e, sempre na véspera do espectáculo, um email (para 1.000 destinatários) com uma newsletter que é também enviada às instituições da cidade.

Depois há toda a divulgação com a imprensa, que não sou eu que faço; o João Carlos manda mensalmente toda a informação para o Gabinete de Imprensa da Câmara e é a jornalista deste gabinete que manda para os jornais, para os semanários e para as revistas.

MJ - Normalmente, quando o próprio teatro é responsável pela divulgação dos conteúdos para a imprensa, é possível saber o que é que derivou desses comunicados enviados pelo teatro. Neste caso não conseguem fazer isso?

HG - Não, não consigo fazer essa leitura.

MJ - A Câmara faz recorte de imprensa?

HG - Faz, porque recebo esses recortes. E há uma coisa que faço e que combinei com os órgãos de comunicação social, que é eu assino, particularmente, os jornais todos. A Câmara também assina mas eu nunca os vejo. Recebo toda a imprensa local e regional e eu própria organizo o meu dossier de imprensa do teatro. Eu não sei se a Câmara tem essa sensibilidade. É verdade que, de três em três meses, o jornalista que lá está me manda via *email* o *clipping* e os recortes do que saiu na imprensa nacional, mas pelo menos da regional e da local eu tenho desde que isto abriu. E tenho porque eu própria faço isso.

MJ - Qual é o contributo da imprensa regional e local?

HG - A imprensa não vem ao teatro. Eles muito raramente aparecem. A imprensa local publica aquilo que nós aqui organizamos e mandamos para o gabinete de imprensa, porque não mando as coisas em bruto, escrevo o texto. E os jornais acabam por reproduzir esse texto, que é uma coisa que... sabe a pouco. Na imprensa nacional, às vezes aparecem.

MJ – Qual é o orçamento anual?

HG - 220 mil euros para programação. Vem tudo da Câmara. Sempre que tenho reuniões de teatros e está alguém do Ministério da Cultura, mando-me sempre ao ar porque este teatro foi possível com dinheiros públicos, nacionais, com intervenção directa do MC, do FEDER... e depois largou. Portanto, criou o POC, que é tudo muito bonito e agora... no primeiro ano, ok, tenho POC, e no primeiro ano nem era preciso porque isto era tudo novidade e estava sempre esgotado. Depois deixam os meninos nos braços das autarquias. E as autarquias vêm-se a braços, principalmente em teatros como este, que não têm outros fundos, vêm-se a braços com edifícios destes... o que é que eles vão fazer? Vão mantê-los? Quer dizer, eu nessas coisas nem me posso sequer queixar. Apresento um plano de actividades, um orçamento anual e tenho possibilidades de o concretizar. Pronto, é verdade que conheço as restrições orçamentais, mas faço uma programação anual e realizo-a.

Este teatro gasta anualmente à volta de 500 mil euros. Sei disso porque me sentei na contabilidade e perguntei, o gás quanto é que é? Tem de receitas de bilheteira 37 mil euros/ano, única receita que há. A Assembleia Municipal estipulou uma taxa: pode-se alugar um auditório, há um preço, assim como há um preço para alugar a sala de ensaios. O que acontece é que só existe teoricamente porque, depois, quem é que vem pedir? Vêm as IPSS ou então a autarquia. Portanto, não se aluga.

MJ - Qual é a despesa total que a autarquia tem com a cultura?

HG - Não faço a mínima ideia, porque o orçamento da autarquia é uma coisa muito engraçada. Eles não têm orçamentos definidos para os departamentos. Por exemplo, para o cultural eles não têm lá escrito 220 mil para programação. Digamos que o Departamento Sócio-Cultural terá alguns 600 a 700 mil euros. Onde entra isto, a Arte Contemporânea, o Museu da Máscara, as exposições, as bibliotecas, as ludotecas, tudo isso.

MJ - Nos 220 mil, tem autonomia para os gerir como entender?

HG - Esses 220 mil é a proposta que faço, aí não interfere ninguém. Depois podem interferir no género de espectáculo, como esta coisa da comemoração do Foral da Cidade.

MJ - Dentro da estrutura da Câmara, o teatro o que é?

HG – Um equipamento cultural. É assim que se chama. Dentro do Departamento Sócio-Cultural, que tem duas divisões, uma da área social e a Divisão Cultural e Turismo, que tem uma chefe de divisão e na qual entram todos os equipamentos culturais (Centro da Arte Contemporânea, o Museu Municipal, o Museu da Máscara, os equipamentos desportivos, que são as piscinas municipais, e o turismo, que são os dois gabinetes de turismo).

Nem sequer é um departamento, é uma divisão de um departamento, o que não tem sentido. Isto é ridículo!

MJ - Se tivesse de avaliar os três primeiros anos de actividade, pensa que os objectivos foram alcançados?

HG - Acho que foi um grande passo, e isso é indiscutível. Foram atingidos. Claro que não excedeu as minhas expectativas. Eu tinha algumas e se calhar goraram-se nalgumas coisas porque para conquistar a gente do Instituto Politécnico foi o que mais me custou e ainda não a tenho conquistada. É uma coisa muito recente. Foi complicado e foi preciso ter-me incomodado com os meus colegas e falar mal do Politécnico – que foi algo que me custou imenso. Na minha Escola Superior de Educação somos 230 professores e, desses, há três ou quatro que vêm ao teatro. Nesta Escola Superior de Educação há um curso de artes e os professores não vêm, não trazem os alunos, nem os motivam. Como com o Conservatório. Os alunos não põem cá os pés.

MJ - Normalmente há a ideia de que o público estudantil é muito importante!

HG - Querem copos. Eu com eles não conto. Vou-os conquistando, aos poucos. São dez por cento do meu público... se tanto, portanto, eu não conto com eles para nada. Mas também entendo que há aqui uma cultura que tem de vir de baixo, e que têm de ser os próprios professores a trazê-los, a motivá-los, quer dizer, é um bocado como a motivação para a leitura.

MJ - Se lhe pedisse para caracterizar a identidade do teatro em três adjectivos, o que é que lhe vem à cabeça?

HG - Aberto, porque quero chegar a todo o lado, sempre com qualidade. Levei muito na cabeça, acusada de elitista, depois defendi uma tese que era a do elitismo para todos... é como a questão da formação. O formativo também pode ser um adjectivo a entrar aqui. O cultural também... sim... sendo que o cultural também é tudo e não é nada. Há um adjectivo que não integro aqui, que é o recreativo... não consigo dizer que este teatro é recreativo, porque eu acho que não é, nem recreativo nem popular, aqui na acepção das massas.

## CINETEATRO AVENIDA - CASTELO BRANCO

7 de Abril de 2009

JM - Joaquim Morão (Presidente da Câmara Municipal de Castelo Branco)

MJ - Maria João Centeno

MJ – Quais são as linhas estratégicas gerais para o Cineteatro. Sei que o espaço foi remodelado, tinha sido inaugurado em 1954...

JM – E depois ardeu em 1985 e agora foi remodelado em 1999/2000.

MJ - Essa remodelação aconteceu com ajuda do POC e como tem sido assegurado o funcionamento do equipamento desde a reabertura?

JM - É a Câmara Municipal que trata do funcionamento do Cineteatro e não temos especificamente uma pessoa, um programador, uma estrutura, que faça a programação do Cineteatro. Não temos uma estrutura como alguns teatros têm, com algum significado... não temos esse peso. Então, como é que temos orientado a nossa estratégia em termos de programação do Cineteatro? A própria Câmara é que faz a programação dos ateliês, contrata toda essa actividade cultural do Cineteatro. E temos tido uma programação regular ao longo destes anos. Depois também há muita produção própria, também há muita coisa que é feita através das associações culturais, os conservatórios, os politécnicos, e temos, portanto, uma programação à base disso. E também temos feito algumas parcerias, como o Território Artes. Quero dizer isto com toda a sinceridade: eu quero evoluir, nós vamos evoluir e criar uma estrutura para o Cineteatro.

E vou-lhe dizer porque é que a gente não o fez até agora. Porque tem um custo elevadíssimo, um peso enorme... e nós temos feito o mesmo com menos custos, é a minha opinião. É evidente que nos falta aquela coisa da imagem pública, onde é que está aquele conjunto de estruturas, que toda a gente quer, um programador? Pronto, nós não temos.

Acho que temos cumprido bem o nosso papel. Mas entendo que não podemos aguentar isto muito tempo. Agora temos aqui os financiamentos do QREN e vem tudo com a história das redes, com a história dos programadores, com a história das

estruturas de produção... e isto significa que nós temos de evoluir para aí e este é um passo que nós temos de dar.

MJ - Já existe a empresa municipal, a Albigec...

JM - Que faz também trabalho lá. Nós hoje temos no Cineteatro quatro ou cinco pessoas que estão lá sempre. Mas falta-nos agora um rosto de produção cultural. Ao fim e ao cabo, estamos a fazer o mesmo mas não temos um rosto, quem trata é a própria estrutura da Câmara. E isso é que nos falta e temos de evoluir por aí.

MJ - A Albigec foi criada em 2001 para gerir o Cineteatro...

JM - O Cine Teatro foi construído em 1954 e era uma empresa privada que foi adquirida pela Câmara em 1999. De 2000 a 2005, aquilo foi gerido pela Sociedade Cine Teatro Avenida que foi extinta em 2005 e passou a ser gerido pela Albigec numas coisas, porque noutras gere a Câmara. Havia umas complicações e acabámos por extinguir a sociedade e entrou a Albigec.

MJ - Quais são os objectivos da Câmara para aquele espaço?

JM - Hoje o grande espaço da cidade é aquele e é ali que queremos fazer todos os eventos culturais, que estamos programando... portanto, toda a estrutura cultural da Câmara Municipal passa por ali. É evidente que temos uns parceiros, como a Escola de Artes e o Conservatório.

MJ - E o CineCidade – Clube de Cinema de Castelo Branco?

JM - Não. Foi uma coisa que já há muito tempo que não funciona. Foi uma coisa esporádica. O que acontece? As vertentes culturais passam por estas três entidades: Cineteatro/Câmara Municipal, Conservatório e ESART.

MJ - A ESART e o Conservatório servem-se do Cineteatro para apresentar as suas próprias iniciativas ou fazem-no conjuntamente com a Câmara?

JM - Fazem-no conjuntamente com a Câmara e também fazem lá as suas iniciativas. Temos por exemplo a Primavera Musical, que é uma iniciativa da Câmara Municipal com o Conservatório. Depois temos também o Festival de Acordeões que são acontecimentos fixos. Depois, a ESART também promove espectáculos dentro das orquestras que tem. E a Câmara Municipal tem também a sua programação própria. Mas, agora, o que é que nos falta? Em vez de vir agora falar comigo, ia falar com o programador cultural.

MJ - Sendo um espaço que acolhe todas as entidades locais, comparativamente com outros teatros, não tem produções próprias!

JM - Pois, falta-nos isso... quer dizer, produções próprias... hoje também ninguém tem produções próprias, excepto o Paulo Ribeiro em Viseu porque tem a companhia residente.

MJ - No Teatro Municipal da Guarda também existe produção devido à estrutura de criação própria do equipamento!

JM - Nós aqui, se quiséssemos também fazíamos. Temos aqui o Vatão e a Acta que existem porque subsidiámos aquilo largamente, senão não existiam... portanto, é apenas uma questão de organização e da maneira como se transmite para o exterior o que as coisas são, não é? Eu também podia dizer assim: 'temos uma produção própria de teatro, tenho aqui duas companhias de teatro que é o Vatão e a Acta'.

Estas duas companhias apresentam os seus espectáculos no espaço do Cineteatro e agora quero passar o Vatão lá para o último andar do Cineteatro.

MJ - Quando a Câmara selecciona a programação, há algum tipo de preocupação específica?

JM - Abrangermos o teatro, a música, os ateliês...

MJ - Há alguma preocupação em ter x% de espectáculos internacionais?

JM - Também temos. Normalmente temos feito uma programação com espectáculos internacionais, daqueles grandes espectáculos. Temos tido uma parceria com a empresa que promove esses espectáculos em Portugal e têm passado por aqui.

MJ - O que existe em termos de divulgação?

JM - Temos a nossa agenda.

MJ - E não há nada específico do teatro?

JM - Não, não há nada específico do teatro. É a Câmara Municipal.

MJ - E que mais suportes tem a Câmara para informar?

JM - Temos aqui os nossos serviços que tratam disso. Existe a agenda e nós promovemos junto da comunicação social todos os espectáculos que temos. Na comunicação social mais local. Temos tudo o que essa gente tem... falta-nos é aquela coisa que é dizer assim 'temos aqui um programador a quem pagamos 3.000 euros por

mês, que aglutina isto tudo e consegue vender’. Nós temos aqui uma excelente programação cultural, o que nos falta é isso.

MJ - E em termos de públicos, quem são os públicos do Cineteatro? Ainda não tive acesso às taxas de ocupação da sala mas segundo a vereadora são altíssimas.

JM - Sim, temos tido...

MJ - É um público mais citadino ou de toda a região?

JM - É conforme os espectáculos. Nós temos, por exemplo, a programação das bandas, que são espectáculos interessantíssimos, que são umas coisas que promovemos uma vez por mês, bandas nacionais do país inteiro que promovemos aqui. Fazemos isso às 16h00 nos domingos. Temos os públicos mais variados, gente que vem de outros locais.

Agora, continuo a dizer isto: temos tudo, apenas nos falta aquela imagem. Temos produção própria... só os grupos de teatro que aí estão, basta associá-los a nós...

MJ - Mas o que estes equipamentos têm tentado é autonomizar-se em relação ao projecto da Câmara, o que nem sempre se consegue na medida em depende das estruturas...

JM - Nós não gastamos um milhão de euros naquilo, nem pensar.

MJ - Qual é então o orçamento do Cineteatro?

JM - Não lhe posso dizer porque é pago pelas estruturas da Câmara. Não está alocada nenhuma verba específica para o Cineteatro. Faz parte do pacote da Câmara, da Divisão de Cultura.

MJ - Por exemplo, à directora do Teatro Municipal de Bragança faz-lhe impressão equiparar aquele equipamento, por exemplo, às piscinas municipais. Como aqui acontecerá necessariamente...

JM - Tudo isto depende do investimento que a gente quer fazer. A partir daí a gente organiza... agora, eu sei que cada um deles gasta um milhão de euros. Eu tenho de fugir a isso, a espaços muito grandes.

MJ - Mas normalmente quando há empresas municipais, elas têm um orçamento que depois gerem.

JM - Nós aqui pagamos tudo com o nosso orçamento. A nossa diferença é essa.



MJ - Quais são exactamente as funções do Dr. Luís Correia que está à frente da Albigec?

JM - Fundamentalmente, a gente faz passar pela Albigec o pessoal de funcionamento do Cineteatro.

MJ - As tais quatro ou cinco pessoas de que estávamos a falar?

JM - Sim. Os arrumadores, os que abrem a porta, o técnico de som, os bilheteiros, fazemo-los passar através da Albigec.

MJ - Eles estão lá sempre ou se houver um espectáculo e forem necessários noutra sítio, eles vão a esse outro sítio?

JM - Estão sempre no Cine Teatro. Essa gente está fixa ao Cine Teatro. Não sai de lá. É o que faz.

MJ - Em termos de avaliação da actividade desenvolvida desde a reabertura, considera que os objectivos foram atingidos?

JM - Sim! O Cineteatro é hoje uma aposta ganha. Não tínhamos sala de espectáculos e hoje, é evidente que temos. Podíamos ter cinema mas não temos cinema, não podemos estar a concorrer com os que estão aí no mercado. Agora, os objectivos estão a ser cumpridos. Só vamos mudar uma coisa... que é isto: acho que para podermos penetrar, temos de ter uma pessoa à frente do Cineteatro, que seja a cara do Cineteatro, senão passamos a ter alguns problemas porque está tudo a organizar-se desta maneira.

Agora para o QREN estão aí a estabelecer-se redes para a programação cultural. Evidente que nós temos dificuldades porque essa gente que está agora organizada, impede-nos a entrada. Porquê? Para fazer estas redes, quem lá está? Os programadores culturais. Nós não temos programador, temos de entrar no jogo.

Eles estão a fazer uma rede para concorrer ao QREN que é Guarda, Viseu, Torres Novas, Guimarães e Montemor. Eu queria entrar nesta rede, mas não entro porque eles não deixam. E eu fiz alguma pressão para entrar. Falei com o Paulo Ribeiro. Mas, o Paulo Ribeiro ainda convenci, os outros é que não! Expliquei: 'ó pá, nós não temos cá essa estrutura, mas temos condições para entrar nessa coisa'. Ele reuniu lá essa gente, os programadores, mandei lá a Teresa, falei com eles. Fiz o meu trabalho. Mas os tipos, é um sectarismo! É aqui que eu percebo: 'ou me organizo ou os indivíduos, pura e

simplesmente, vão-nos sempre correndo’. A Teresa disse-me: ‘Nós não temos cá um dos deles. E como não temos cá um dos deles...’

MJ - A Rede Nacional de Teatros e Cineteatros pressupunha que, se houvesse um espectáculo internacional em Portugal, ele pudesse circular pelos vários teatros. Ou seja, em vez de as pessoas irem daqui a Portalegre vê-lo, as pessoas poderiam vê-lo aqui.

JM - É assim: nós temos de entrar por quem promove os espectáculos e depois entramos nisso. As pessoas vêm aqui, vêm à Figueira da Foz. Já temos tido casos desses. Agora, nós temos de entrar através dos empresários, não através cá desta rede, tem de ser através dos empresários.

MJ - E com a raia espanhola?

JM - Aí não temos explorado, mas podemos explorar. Nós temos condições para isso através da Junta da Estremadura. Já cá tenho trazido espectáculos pagos por eles. E eles mandam sempre as agendas culturais.

MJ - Numa das pesquisas que fiz, surgiu-me a indicação de que a Quartenaire tinha realizado aqui uns estudos em 2002/2003. É possível consultar esses estudos?

JM - É coisa de pedir à Teresa. Quer dizer, nós tínhamos de identificar uma estratégia cultural para o concelho de Castelo Branco, e temos isso feito. Na altura, quem nos fez isso foi a Catarina Vaz Pinto, ex-secretária de Estado da Cultura que trabalhava para a Quartenaire.

O que nos falta é só isso, tenho resistido a pagar 3.000 mil euros a um indivíduo para aquilo. O programador depois quer é trabalhar e quer ter a sua estrutura.

Quando me vêm dizer, ‘oh, pá’, eu digo ‘nós temos, não temos é à maneira dos outros’.

Os programadores muito chateiam as Câmaras Municipais. Falei com várias Câmaras e não consegui resolver problemas, falei com Guimarães, com o presidente da Câmara de Torres Novas, disse-lhe: ‘Tens de me deixar lá meter’.

A Teresa sintetizou-me a reunião que teve com eles: ‘É muito simples: não é possível porque não temos cá um dos deles’.

## TEATRO MUNICIPAL DE FARO

21 de Setembro de 2009

OF - Osvaldo Ferreira (vogal do Conselho de Administração da Teatro Municipal de Faro, Empresa Municipal, o maestro é responsável pela direcção artística do teatro)

MJ - Maria João Centeno

MJ- Qual o processo que esteve na origem da construção do Teatro Municipal de Faro?

OF- Quando cheguei à Orquestra do Algarve um dos elementos da direcção da orquestra era o vereador da cultura que esteve na génese do projecto. O arquitecto tinha um primeiro projecto que tinha nascido de outro ligado à universidade, ele até me mostrou a maquete com muito orgulhoso. No fundo, o Augusto Miranda esteve na origem do projecto, só que a execução aconteceu já depois da saída do PS, que perdeu as eleições e entrou o PSD, o António Vitorino e este fez muitas modificações ao plano original. Acabou por ser um projecto menor, em termos de dimensão, houve uma série de ideias que não se fizeram, como a construção de um pequeno auditório, a possibilidade de criar um espaço onde a FNAC ou uma empresa dessa dimensão ficasse – isso teria sido fantástico pois chamaria muita gente, uma coisa ajudaria a outra. A execução do projecto esteve a cargo da anterior Câmara que praticamente só inaugurou o teatro na Faro, Capital Europeia da Cultura. Depois vieram as eleições e entrou o governo PS. A partir daí, assim como aconteceu praticamente em todos os teatros, o POC teve alguma intervenção, deu algum dinheiro, mas isso é muito mais maquiavélico do que parece, por exemplo recentemente contaram-me que um determinado financiamento tinha em letrinhas pequeninas uma coisa que ninguém se apercebeu em que retiravam à verba tudo o que fosse feito em bilheteira, ou seja, os espectáculos encheram e eles já não davam esse dinheiro. Eu não sei o que é que os outros programadores dizem mas acredito que o discurso não seja muito diferente entre todos. Eu antes de começar a falar de Faro, gostava de dizer que como alguém que anda nestas lides da cultura desde os 19 anos, e estou com 45, nunca vi as coisas a melhorar; ou melhor, isto é cíclico, pode melhorar um, dois ou três anos, mas depois vêm as vacas magras. Isto anda sempre ao sabor muito mais de um quadro político de interesses, do

que propriamente de um plano para a cultura. O Manuel Maria Carrilho tentou, mas o problema é que uma coisa são as intenções, outra são os meios e quem as executa.

MJ- Na génese desta rede estava precisamente o financiamento da construção ou da remodelação dos espaços e depois o financiamento parcial da programação no primeiro ano e a partir daí, seriam as autarquias que assegurariam!

OF- A pergunta imediata é - como é que é possível? Eu que estou lá dentro não vejo qualquer hipótese. Os municípios não têm meios financeiros, nem de longe, nem de perto, para fazer face a um plano cultural, a uma programação que se pretende de excelência. Nem de excelência, nem boa, nem suficiente, é zero, porque não há dinheiro! Esta é a grande questão! Por isso é que o meu discurso começa por aí. Eu tive há dias uma reunião com vários agentes, pessoas que estão ligadas à cultura, deputados e a pergunta é a mesma. Ou seja, nós temos um Ministério da Cultura sobre o qual tenho muitas dúvidas da necessidade de existência desse ministério, porque do orçamento que existe para ser gasto na cultura, uma percentagem extremamente elevada, acho que ultrapassa mesmo os 50%, já me disseram que vai aos 75%, é consumido imediatamente a nível interno, ou seja, em todos os salários, assessores, directores, na máquina interna, ela consome logo uma percentagem absolutamente alucinante do dinheiro que deveria ser colocado ao serviço da cultura propriamente dita. Esse dinheiro já não chega a lado nenhum. Depois há a fatia que é do conhecimento público, que vai directamente para a Fundação de Serralves, a Casa da Música, o Teatro S. João no Porto, o D. Maria, o S. Carlos, o CCB e afins. E eu pergunto, que país é este que tem subsídios para duas cidades e não tem para rigorosamente mais nada?! Não saem 5 tostões para mais ninguém, nenhuma capital de distrito.

Depois há outros problemas aqui adjacentes, não é novidade para ninguém que há cidades que não sendo capitais de distrito, têm facilidade de tesouraria muito mais elevada que as capitais de distrito. Dou-lhe o caso de Portimão e Faro, Portimão tem muito mais dinheiro para gastar do que Faro, ou mesmo Albufeira ou Loulé, que são os dois municípios mais ricos do país. Outras regiões, como por exemplo no distrito de Aveiro: Sta. Maria da Feira tem muito mais dinheiro que qualquer outra cidade para gastar; é uma cidade com poucos habitantes mas é um concelho com 31 freguesias, quase com 200 mil habitantes. Como é que perante a população se justifica que se gaste dinheiro no Teatro Aveirense, quando as pessoas de Sta. Maria da Feira nem se revêm como sendo de lá. Aquilo pertence à área metropolitana do Porto, as pessoas estão

muito ligadas ao Porto, portanto ninguém aceita que o dinheiro dos contribuintes vá ser gasto no Teatro Aveirense. Como é que se contorna isto? Eu não sei e duvido que alguém tenha uma resposta, nem o primeiro-ministro, nem o ministro da Cultura ou da Economia. Desculpe estar a falar da questão do dinheiro mas ela é fundamental! Sem isso não é possível fazer nada. Ao mesmo tempo, vemos o gasto de fundos por parte de empresas que não sendo empresas públicas – CGD, EDP, TMN - têm responsabilidades e vejo-os a gastar milhares de euros por ano com todo o tipo de espectáculos que vêm naquela auto-estrada de sentido único, da Europa para cá, porque a Europa não nos compra nada a nós, vem tudo de lá. Esse dinheiro que resulta das nossas facturas de telemóvel é gasto em festivais disto ou daquilo. Um fragmento ínfimo dos lucros que eles têm faria as delícias e resolvia os problemas das companhias de teatro e das orquestras portuguesas! Isto daria para a Orquestra do Algarve não ter dificuldades financeiras, não ter que se prostituir artisticamente e ter que tocar às vezes em cima de um coreto ou fazer qualquer coisa para realizar dinheiro para pagar os salários no fim do mês. Já não aconteceria se tivéssemos um fundo que garantisse o pagamento dos salários dos trabalhadores no fim do mês. No caso dos municípios e dos teatros municipais, as pessoas que criaram tudo isto, acho que fizeram as contas mal ao princípio.

Criam-se infra-estruturas e é preciso pessoal para trabalhar lá dentro, desde os seguranças à manutenção, às senhoras da limpeza, à produção, ao marketing e por aí fora, é preciso funcionários, é preciso salários, significa que no final do ano só para ter as portas abertas, gastam-se 600 ou 700 mil euros.

Os fornecedores principais têm a ver com a actividade do marketing, da produção, todos os custos relacionados com a vinda dos artistas, hotéis, refeições – é preciso garantir tudo isso! E não nos podemos esquecer que qualquer espectáculo custa muito mais dinheiro fora de Lisboa do que em Lisboa. Por exemplo, vamos voltar à Orquestra do Algarve, queremos fazer um espectáculo que por hipótese precisa de 10 reforços, uns violinos, uns trombones, se esse espectáculo fosse na Fundação Gulbenkian, os músicos vão e vêm no mesmo dia, dormem em casa, isso nem sequer se questiona, se o espectáculo for em Faro temos que dar alojamento, refeições, cachets, custa quase o dobro do dinheiro.

Moral da história: se o Estado à partida tem um bolo e gasta logo milhões com aquelas entidades que falámos, do Porto e Lisboa. Não fica um centavo para gastar nas

capitais de distrito. Que criassem então uma rede de teatros financiada onde nos pedissem que garantíssemos a manutenção, já seria possível fazer-se uma programação de muita qualidade. Porque esta coisa das redes não funciona. Eu falo com os programadores e estão-se nas tintas para essa coisa das redes. Porque raramente coincidem com os alinhamentos artísticos que pretendemos. Isso existe quase sempre na base de teatros que têm companhias residentes que querem vender os seus produtos que não dizem nada aos outros. Companhias cujo produto, muitas das vezes, não interessa. Depois não têm a consciência que apresentam propostas onde a maior parte dessas pequenas coisas não têm dimensão para encher uma sala de 800 lugares. Sendo eu músico clássico, teria todo o prazer em ter com regularidade um recital de piano em Faro mas depois teria numa sala com aquela capacidade 50 pessoas, e isso é deprimente; por isso não o faço, não vou gastar uns 4000 euros para depois ter 50 pessoas. Se fôssemos infinitamente ricos, dava para isso tudo, mas não. E depois recebemos as críticas do público que nos dizem: ‘nós gostamos é de fado, ponha lá fado que nós estamos a pagar!’.

O dinheiro vem do contribuinte, das pessoas que se queixam, dos agentes locais, do grupo de folclore local que se põe a exercer pressão sobre o Presidente da Câmara – ‘olhe que não votamos em si, se o rancho folclórico não actuar no teatro!’.

Provavelmente ninguém pensou nestas questões logo no início do processo e depois somos nós que temos que nos confrontar com elas e não temos como as contornar!

MJ- O vosso orçamento anual é de um milhão e trezentos mil em que um milhão vem da autarquia!

OF- Não! Em teoria, devia vir mas não vem nada. Esse milhão e tal é verdadeiro porque podemos considerar as seguintes variáveis: o teatro municipal co-organiza o Festival Internacional de Música do Algarve, o dinheiro entra mas sai logo para pagar as orquestras que vão a todo o Algarve, há um ou outro mecenas mas esse dinheiro não traduz o dinheiro efectivo que sai da Câmara Municipal para o teatro. A Câmara anuncia em reunião de assembleia que vai transferir dinheiro mas não tem cumprido praticamente com nada, o dinheiro não chega! A única coisa que chega é: os salários estão garantidos e é tudo! As dívidas vão-se acumulando, vai-se pagando com um mês ou dois de atraso. Os fornecedores são os verdadeiros mecenas do teatro, são os desgraçados que trabalham e que andam aflitos para receber, esses é que são os mecenas

do Teatro Municipal de Faro e de todos os teatros do país, porque é isso que está a acontecer em todo o lado. Na Casa da Música, na Fundação Calouste Gulbenkian há uns anos atrás, isto não acontecia, mas neste momento faço um concerto e estou dois meses sem receber, é igual. E quando vêm estas crises dá muito jeito a muita gente porque mesmo que haja dinheiro, pagam a 90 ou 180 dias, a perder de vista! Ou seja, se o artista tem a sorte de ter um volume de trabalho em que vai entrando dinheiro, tudo bem, agora se não, anda tudo deprimido.

Mas estas explicações não podem ser descontextualizadas, falar dos orçamentos de um teatro ou da actividade de um teatro, está tudo interligado e são coisas que vão ser faladas amanhã na reunião.

O Algarve tem uma orquestra que é transversal a todas as cidades, tem uma companhia de teatro, a Acta, que também o é. Embora tenham figuras jurídicas diferentes, a Acta não sofre desta 'ingestão'.

O que acontece é que a Câmara x tem lá um professor de música qualquer que decide escrever em casa uma sinfonia qualquer algarvia e apresenta-a ao vereador da Cultura, que não percebe nada do assunto, mas alguém lhe diz para pôr a obra do professor em tal concerto, nós somos obrigados a fazê-lo. Eu disse isto ao Mário Vieira de Carvalho quando me demiti da orquestra há dois anos, contei-lhe estas coisas todas e ele disse-me: 'mas o que é que vou fazer? Vou mexer nisso e depois dizem-me lá de cima que isto e isto tem de ser feito!'. Mais uma vez o centralismo; no fim, eles é que vão dizer como é que as coisas funcionam. Só estão preocupados com questões político-sociais porque de resto não querem saber. Por vezes dá-lhes jeito fazer um concerto em tal sítio, porque querem fogo-de-artifício e tal e esteja vento ou sol, seja o que for, a orquestra tem de fazer, pagam menos e tarde, a 2, 3 ou 4 meses. A orquestra tem que estar a pedir empréstimos ao banco! Enfim isto assim não é possível!

Na actividade que tenho desenvolvido no teatro, o que gostei foi: dentro das propostas que lá chegam, sejam de partilha de bilheteira ou de aluguer de sala e que tenham qualidade e se adaptem à sala, pois há espectáculos que não se adaptam à sala, a aposta tem sido no sentido de tentar cobrir o maior número de áreas possível, da música, à dança, ao teatro. E tentar que a qualidade aconteça, dentro do possível.

Lembro-me de ter tido uma conversa numa reunião da administração quando entrei, de ter dito que com a crise que tinha disparado isto ia ser um grande problema,

em termos de público e tudo. Mas nem por isso, diminuámos o número de espectáculos mas aumentou o número de espectadores. Talvez na relação directa de não se pôr coisas por pôr, fez-se o essencial com bons artistas e as pessoas aderiram. Os produtores que tinham coisas já de trás, independentes, que trouxeram companhias de bailado e disto e daquilo, meteram o travão de mão e não apareceu praticamente nada nestes últimos tempos. O feedback que tínhamos é que em Faro salvaram-se muitos dos espectáculos, porque conseguiam fazer duas ou três sessões e encher a casa. Faro tem bilhetes a preços que não existem praticamente em mais lado nenhum a seguir a Lisboa, há poder de compra, graças aos estrangeiros residentes. Os agentes que lá vão sabem que podem pôr os bilhetes a esse preço e salvam muitas das vezes as suas contas porque conseguem vender. É um Teatro que é sempre apetecível nesse sentido e porque criou uma imagem de respeito e de qualidade!

Aquilo que está na parte visível do edifício, a acústica da sala, as condições técnicas: as pessoas gostam muito, está tudo muito bem. O podre está dentro! As nossas dificuldades financeiras existem. Mas não é podre porque queremos que seja. Não há nada a fazer. A Câmara está falida, não tem dinheiro, assim como as outras Câmaras no país inteiro. Portanto têm que em 1º lugar pagar os salários, pagar a quem recolhe o lixo, a água, a luz; e até isso eles andam a negociar no país inteiro, a ver se se paga menos à EDP e às empresas da água, porque o povo tem que beber água e tem que ter luz.

Ninguém sabe bem como é que isto está! Apetece-me insultar os políticos, não acredito em ninguém, isto é uma vergonha! O lado político do país não tem ponta por onde se lhe pegue. Eu pergunto-lhe: diga-me o nome de um grande patrocinador no Algarve para vir patrocinar o teatro? A indústria, além do turismo, é quase inexistente. Os grandes grupos económicos dentro do turismo (as unidades hoteleiras, as companhias aéreas) têm os escritórios principais em Londres, Amesterdão. Temos toneladas de turistas que entram em Faro e as companhias que operam são companhias de low cost. Eu pergunto: o que é que a TAP anda a fazer, andam todos a dormir? Porque é que não põem vinte voos por dia para Inglaterra? Se os outros conseguem pôr viagens baratas porque é que a TAP não consegue? Se há um lado em que a TAP pode dar prejuízo seria esse, porque significa que estão a entrar milhões a outro nível, ninguém tem estratégia.



MJ- Num estudo que foi realizado em 2007 sobre os públicos do teatro, vi que 95% do público é português. Não há praticamente público estrangeiro!

OF- Há bastante mas o público estrangeiro adere muito menos ao teatro porque não entende, mesmo na dança é um público muito conservador, se vem uma companhia que traz o Lago dos Cisnes, estão lá todos, se a Orquestra do Algarve toca Mozart e Beethoven, estão lá todos; em determinado tipo de espectáculo, eles aparecem. Mas maioritariamente são portugueses.

MJ- Os objectivos do teatro são proporcionar uma programação regular de qualidade, desenvolver e consolidar hábitos culturais no concelho e na região. Uma das coisas que vi nesse estudo de públicos é que 53% do público é de Faro e 47% dos concelhos limítrofes. O que quer dizer que a aposta na cidadã e na região foi conseguida!

OF- Isso às vezes são questões geográficas, Faro está a 10 km de Loulé, a 8 de Olhão, a 5 de Almancil, e estamos a falar da região rica do Algarve. Se for ver as profissões das pessoas que vêm ao teatro, vai ver que são de formação superior. A Universidade do Algarve faz muito por isso, tem muitos professores e todo o agregado familiar ligado, os professores do secundário, os advogados, os engenheiros são esses os consumidores dos produtos do teatro. Levam os filhos aos concertos. O nosso serviço educativo funciona muito bem, é dos melhores a nível nacional!

Eu sou muito crítico com o trabalho que desenvolvo, se as coisas não estão bem, racho-me a mim próprio, mas neste caso e comparando-me a outros teatros, falo com toda a gente, ando por todo o lado e os problemas são iguais em todo o lado. Está tudo sem dinheiro. Mas há uma coisa, eles estão sem público, eles dizem-me: ‘você em Faro são um caso de sucesso, você têm público, são você em Faro e o S. João no Porto’. Nós felizmente temos público, actuamos bem nessa área, o público aderiu, não nos podemos queixar e creio que a nossa missão tem sido conseguida. Temos um serviço educativo com dezenas ou centenas de milhar de crianças e jovens que passaram pelo teatro nesta curta existência. Não fazemos demagogia com os números porque contamos o público em função dos bilhetes vendidos. Há uma faixa de público em Faro que é muito difícil de desabituar, são pessoas que têm dinheiro, vêm sempre reclamar convites, mas nós só oferecemos bilhetes quando estamos a dois dias do espectáculo e vemos que as chances de esgotar são ínfimas. Mas não é aos que têm dinheiro que quero oferecer bilhetes, é à casa dos rapazes, às crianças desfavorecidas, às escolas, aos

professores que trabalham com certas áreas que têm alunos que lhes interessa aquela área, são esses que têm dificuldades económicas, é por esses que devemos distribuir os bilhetes.

Em todo o lado é assim, temos as grandes máquinas de marketing a nível nacional e há certos produtos que tenham qualidade ou não, toda a gente quer ir ver. Ou seja, o ter qualidade é muito relativo, se a imprensa bombardeia um determinado produto, nos primeiros dias que se põem os bilhetes à venda, vê-se logo que as pessoas querem. O espectáculo 'A Conversa da Treta' foram três dias esgotados, vamos ver o espectáculo, percebemos que têm muito jeito, mas não vamos chamar aquilo teatro!

Faro tem 40.000 habitantes.

MJ - Atendendo a essas dificuldades económicas de que estava a falar, quando pensa na programação para o teatro, tem temas pré-definidos que quer tratar ou acaba por seguir outros condicionalismos.

OF- O ideal seria um misto das duas coisas, ter dinheiro para seguir o mainstream, variáveis que já estão criadas há um tempo. Este teatro é um teatro de acolhimento de todas as áreas, que podem ir do cinema, à literatura, uma exposição, dançam contemporânea ou clássica, música popular, jazz, blues, erudita. Temos que tentar cobrir um pouco de tudo. Chegar a todos os públicos. Gostaria de ter mais dinheiro para poder apresentar coisas mais alternativas, essas coisas às vezes têm imensa qualidade mas têm menos público que tem tanto direito como o outro de assistir aquilo que gosta. Se calhar como têm uma formação mais forte que os outros, conseguem entender esse tipo de propostas.

Mas a lógica economicista impede-nos de poder fazer isso com mais regularidade, porque é nessas situações que aparece o presidente da junta a dizer que estamos a fazer programação para 50 pessoas e há umas 5000 em casa que querem ouvir fado.

A sala de ensaios foi transformada num pequeno auditório

MJ- O Teatro Municipal de Faro também é responsável pela programação do Lethes?

OF- Éramos. O Lethes entretanto transformou-se muito mais no espaço que acolhe as instituições locais e coisas pequeninas. Faro sempre teve e continua a ter

muito associativismo. Existem companhias amadoras de estrangeiros que fazem teatro, têm sucesso e apresentam as suas peças no Lethes que vai estando cheio. O Micro Festival de Jazz também tem funcionado muito bem nesse espaço, a Acta tem apresentado lá muitos dos seus espectáculos. A sala tem capacidade para umas 150 pessoas.

Há um projecto à espera de se concretizar que é a Acta ficar em residência no Lethes, continuando a ser a companhia do Algarve.

Nós não temos dinheiro para estar a programar coisas no Lethes, limitamo-nos a dar resposta às solicitações.

MJ- Quais os critérios adoptados na selecção dos espectáculos. Há preocupação em ter x & de espectáculos estrangeiros?

OF- Não, para mim, a qualidade não tem passaporte. Eu estou-me nas tintas que seja francês, alemão, inglês ou português. O que me custa são os custos dos espectáculos. Quem não quer ter a Royal Shakespeare Company? Quem não quer, mas onde está o dinheiro para isso? Gostaria muito de ter a Filarmónica de Berlim, mas ela nem a Lisboa vai. Vivi muitos anos no estrangeiro e não compro só por vir de fora, às vezes com menos qualidade do que o que há cá. Dentro do possível tento promover e ajudar os bons criadores nacionais e as pessoas que estão apostadas em fazer coisas de raiz. Temos conseguido fazer algumas co-produções, mas não muitas.

Há teatros que foram criados com uma história tão bonita, igual à de Faro e que neste momento têm lá um porteiro para abrir a porta e um electricista, é o caso de Castelo Branco. Essas pessoas fazem de tudo desde porteiro até a bilheteira e muitas das vezes a Câmara nem lhes paga as horas extraordinárias. Tem tudo a ver com a postura dos Presidentes de Câmara. Depois há presidentes que não dão a cara mas são eles que decidem tudo.

MJ- Com as parcerias com estruturas de criação próximas, no caso a Orquestra do Algarve, a Acta e outros agentes locais tem sido possível realizar algum trabalho!

OF – Mas esse é o lado absolutamente ridículo da questão, é que nenhuma das instituições é suficientemente apoiada, o Algarve com a orquestra e companhia de teatro que tem, se fossem devidamente apoiados, podiam produzir mais de 50% dos espectáculos de todo o Algarve. Porque se a Acta tivesse dinheiro, programava uma boa temporada de teatro com bons actores, encenadores, recebendo de vez em quando uma

ou outra companhia daqui ou dali mas conseguiam produzir para consumo local e até para exportar para outros teatros, a orquestra a mesma coisa e em conjunto podiam fazer ópera. Portanto se 50% da produção fosse feita localmente e com qualidade, o que isso reduzia no quanto se gasta para ir buscar coisas de fora. Será que só em Lisboa ou no Porto ou em Barcelona é que há capacidade para produzir? Não. Em qualquer pequena cidade na Alemanha se produzem coisas. O sistema deles é esse, dentro da sua estrutura têm uma ópera, uma orquestra, uma companhia de teatro, de dança e quando alguém os visita tem que ser uma coisa especial.

Mesmo a nível do pop, a Madonna decide fazer uma tournée e percorre 10 cidades da Alemanha, a London Symphony Orchestra sai para Espanha e faz um circuito de seis a oito ou dez cidades, há um circuito porque cada uma dessas cidades tem público e capacidade para poder receber um evento desses; claro que não estão sempre a vir, vêm uma vez por ano, vêm os grandes espectáculos. Nós temos mais dificuldade porque não temos cidades muito grandes mas o Porto, Lisboa e o Algarve, visto como uma grande cidade, já que está tudo concentrado num raio de 60 km, pois as pessoas deslocam-se muito facilmente de um sítio para o outro, já deveriam ter entre si esse tipo de circuitos. Se dessem mais dinheiro para a Acta e para a Orquestra, sediavam uns num teatro, outros no outro e podia-se fazer em conjunto ópera ou outro tipo de espectáculos.

Cada uma dessas estruturas poderia ficar alojada nos teatros que existem, por exemplo, o do Tempo em Portimão e o Municipal em Faro. Fazia todo o sentido, com tão pouco dinheiro que há para gastar, que sentido faz, ter escritórios a funcionar no teatro com todas as despesas inerentes e estar outro edifício em frente a funcionar?

Os equipamentos não ficariam exclusivamente destinados à apresentação dos trabalhos desses grupos. Por exemplo, o Teatro de Almada não está só a fazer teatro, recebe orquestras, ópera, é a companhia que faz a gestão do teatro.

Por outro lado, há cidades que têm dificuldades em gerir vários teatros, como é o caso de Coimbra, porque se dentro de uma cidade há vários teatros, há sempre chatices, todos reclamam a sua parte porque todos servem a cidade, é um problema porque depois o Estado acaba por actuar quase como uma segunda Câmara Municipal para essas coisas todas. É o que acontece com a Orquestra Metropolitana, se tem falta de dinheiro, é muito fácil, faz-se um protocolo com o CCB, do bolo que vai para o CCB, tira-se uma fatia que é dada à Metropolitana.

Faro não pode fazer isso, não tem nenhum CCB para ir buscar dinheiro. Isto é ilícito, ilegal mas fazem-no! Isto foi dito ao Primeiro-Ministro há duas semanas quando esteve no Algarve e ele veio com aquele discurso que se esqueceu da cultura, mas são todos a mesma coisa, ninguém quer saber de nada, esta semana, como estamos em período eleitoral, manifestam essa preocupação, mas é só esta semana, eles com a vida que têm nem têm tempo para ler um livro, ver uma peça de teatro, enfim...

MJ- O orçamento é um milhão e trezentos mil euros?

OF - Sim, ele tem oscilado mas não anda muito longe disso. Teoricamente um milhão é dado pela Câmara, o que não é real, seria mais justo dizer que o que tem vindo da parte da Câmara está entre os 600 a 800 mil euros. O resto do orçamento são as receitas próprias, bilheteira, alguns mecenas (poucos), as co-produções, nomeadamente o Festival de Música do Algarve.

MJ- A opção de constituir a empresa municipal aconteceu desde o início?

OF- Sim, arrisco dizer o mesmo que o Alberto João Jardim: ‘criem empresas municipais que assim já se podem endividar’.

MJ- Os objectivos definidos foram cumpridos?

OF- Sim, estou à vontade para falar e até porque estou a dar mérito a quem esteve antes de mim. Os objectivos e o trabalho foi bem feito! Acho que sim, o teatro de Faro tem neste momento uma equipa de profissionais, desde os técnicos a quem trabalha na produção, comunicação, sabem o que estão a fazer e gostam.

Sinto-os, nesta fase, um pouco desanimados com o que se está a passar, inclusive com medo do novo Presidente da Câmara que já fez declarações a dizer que entregava o teatro às associações locais, se isso acontecer perde-se todo o trabalho que foi feito.

Mas não tenho nada a ver com isso, eu estou até às eleições, não saí em Maio por uma questão de princípio, tinha assumido um compromisso com o Paulo Neves quando me convidou, uma vez que regresso à orquestra, aceitei voltar à orquestra, neste momento estou a acumular, embora sem remuneração da orquestra estes meses e é muito trabalho. Aconteça o que acontecer, saio e fico só com a orquestra. Sou dos que acredita que só se faz bem um trabalho. Disponibilizei-me para ajudar desinteressadamente caso o achem necessário.

Mota Veiga, José Louro, Graça Cunha antes

O Paulo Neves, outro dos membros do Conselho de Administração, também quer sair, ele não tem remuneração, a vida profissional dele é como administrador dos hospitais, clínicas privadas de Faro. Quem vier a seguir...

Defendo que o teatro deva manter uma orgânica idêntica àquela que tem, que a Câmara cumpra mais atempadamente os seus compromissos.

No que diz respeito à administração, defendia algo diferente: estou a programar mas estou como vogal da administração, defendia que houvesse um director artístico/programador que não estivesse na administração pois dá muito trabalho estar lá. Aceitei mas é um trabalho que não gosto de fazer, há outras pessoas que o fazem melhor do que eu. Era a única mudança que fazia.

Há outra coisa em relação ao teatro, é que conseguimos a certificação de qualidade durante o ano que passou - outra questão que abona a favor do teatro. As empresas que o fizeram, não o fizeram gratuitamente, significa que temos de facto as coisas a funcionar muito bem internamente. Tenho orgulho em trabalhar com as pessoas que lá estão, fez-se um grande trabalho, ampliou-se o próprio património do teatro. Recuperámos o piano – um piano de concerto custa 100 mil euros –, o nosso sofreu uma inundação do dia da inauguração, o alarme disparou e ficou encharcado, mandámo-lo para Inglaterra e recuperámo-lo, foi estreado este fim-de-semana. Segundo o Artur Pizarro é o melhor piano em Portugal. Criámos o pequeno auditório. Finalmente abrimos os bares, lá dentro e lá fora. Muita coisa foi conseguida e contra a burocracia, não imagina a dificuldade que é um simples concurso de concessão.

O teatro, neste momento, funciona e não precisa de nós, do conselho de administração, para nada. Nós estamos lá para tomar decisões estruturais, às vezes conjunturais.

O programador/director artístico deve ser alguém que consiga olhar de fora, não deve estar dentro da administração. Deve estar ligado ao meio artístico, conhecer as pessoas, abrir portas, ter capacidade de diálogo, sentido crítico e de selecção. As pessoas às vezes dão-me sugestões e eu faço-as pensar em coisas que ainda não tinham pensado, e chegam à conclusão que afinal não dá. Ou seja, falta-lhes aquele know how, ter pisado um palco, ter conhecimentos, é óbvio que com o tempo eles vão aprendendo,

provavelmente das pessoas que lá trabalham dentro de três ou quatro anos já podem desempenhar outras funções.

Todos são funcionários da empresa municipal, embora a empresa pertença à Câmara, é ela a maior accionista.

Alguns temem pelo futuro dos empregos, há quem diga que o Macário se entrar, mando-os embora com indemnizações, fecha o teatro, como acontece em Castelo Branco. Vai lá depois um funcionário da Câmara abrir a porta e ‘agora montem lá o espectáculo!’. Ele tem obrigação de saber mais do que isso, ele já foi ministro, se se assessorar devidamente. Por outro lado, quase que consigo entender, para grandes males, grandes remédios! A Câmara de Faro está completamente endividada. Pergunto-me como é que alguém pode querer ir para lá? Tem que haver algum interesse por trás. Que soluções é que ele pode apresentar, descobriu algum poço de petróleo, está à espera de um cheque especial?

Por isso é que também me afasto e duvido que tão cedo me envolva com posições deste género. Prefiro continuar a ser artista, andar ao sabor da onda, há dinheiro, não há dinheiro.

MJ- Qual é a identidade do Teatro Municipal de Faro, três adjectivos?

OF – O primeiro é qualidade, sempre olhei para aquele edifício como algo que reflectia qualidade. Isto pode-se subdividir na qualidade das infra-estruturas – acústica da sala, boas condições físicas, pessoal (competência), acolhimento. É inevitável dizer, não sendo um adjectivo – as dificuldades financeiras, sempre foi uma luta, no sentido de procura constante e permanente da sustentabilidade financeira do teatro. O terceiro é a esperança, em termos futuros. Não só em Faro, tem a ver com políticas, com centralismo, plano político do que se pretende para o futuro a nível nacional. Não posso pensar que o problema da cultura está resolvido se se resolver o problema de Faro.

MJ- Se estes primeiros anos não têm sido fáceis para os teatros, acha que o futuro vai ser diferente? Até agora têm sido espaços de circulação!

OF- Por isso é que acho que o seu trabalho é muito importante; é bom que as pessoas se concentrem nestas áreas. As teses de doutoramento são princípios importantes para que alguma coisa comece a acontecer. Porque não existe quer se queira quer não, uma política ou uma mentalidade crítica na maioria da população. As pessoas falam sem perceber do que estão a falar, estão integradas na União Europeia sem saber

o que é, não sabem quem são as pessoas que estão à frente do quê, ouviram falar do Durão Barroso, mas não sabem quais as suas funções, quando se fala de uma política para a cultura, não sabem a que se está a referir. As pessoas não estão minimamente informadas, há tanta coisa por resolver que é comum à cultura e à educação. Tanta coisa que se mistura.

Comecei a aprender música na Academia de Música de Paços de Brandão que era paga pelos associados, pelo mecenato dos industriais da terra, o que é certo é que se pagava para lá andar. Descobri quando fui para o Conservatório do Porto que não se pagava e que os professores recebiam o ordenado ao final do mês. Mais tarde reparei que os professores da Academia de Paços de Brandão eram melhores do que os do Conservatório, ganhavam menos, só ganhavam se tivessem alunos e eu perguntava-me: que país é este, com dois pesos e duas medidas. Independentemente de quem produz, os professores do conservatório recebem sempre, os alunos de Lisboa e do Porto que entram no conservatório não pagam, os outros que vivem no resto do país são cidadãos de segunda, têm que pagar para ter aulas. Há escolas mesmo em Lisboa e no Porto que produzem muito melhor do que o conservatório e não são financiadas. Ninguém tem coragem de mexer nisto. Se se visse o dinheiro que já se gasta no financiamento indirecto às escolas, criava-se uma rede de conservatórios, em que os professores tivessem que se candidatar, realizar provas públicas, tocar, tudo seria diferente!

Em relação aos teatros seria a mesma coisa: se o Estado dissesse paguem a manutenção que nós damos 200 mil euros para programação! Era a saída possível!



## TEATRO MUNICIPAL DA GUARDA

7 de Abril de 2009

AR - Américo Rodrigues (Director do teatro desde a abertura; trabalha, desde os 18 anos, na Câmara Municipal da Guarda onde começou como animador cultural no FAOJ, Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, actual Instituto da Juventude; é Mestre em Ciências da Fala)

MJ - Maria João Centeno

MJ - Este espaço foi inaugurado em Abril de 2005...

AR – Uma data simbólica! Fiz questão de que abrisse no dia 25 de Abril.

MJ - Qual foi o processo que esteve na origem da construção deste espaço?

Primeiro convém dizer que, se alguém avançou com a construção deste equipamento, é porque se lutou, porque ele fazia sentido nesta comunidade, resulta de uma exigência da comunidade. Não é uma coisa sem passado. Durante anos houve uma grande dinâmica cultural na Guarda, mas não havia condições técnicas. Nós utilizávamos um pequeno auditório municipal no próprio edifício da Câmara, só que isso nos limitava muito. Não tínhamos condições para fazer espectáculos com a qualidade que as pessoas começavam a exigir.

MJ - Quando diz ‘nós’ significa que já na altura estava ligado à Câmara Municipal?

AR - Sim, trabalho há muitos anos na Câmara. Durante muito tempo trabalhei naquilo que agora se chama Instituto da Juventude, mas no tempo em que lá trabalhei chamava-se FAOJ, Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis. Sou animador cultural desde os 18 anos, por isso lhe dizia que era uma exigência do meio, ou seja, tínhamos uma programação mas para dar um passo em frente era preciso um novo equipamento, era vital que houvesse um equipamento à altura. A ideia nasceu no interior da Câmara. Do ponto de vista técnico, a sugestão foi minha, mas sempre teve o apoio da Presidente da Câmara da altura e do vereador do pelouro, que continua a ser o mesmo. Foi qualquer coisa que foi crescendo como ideia no interior da Câmara. Tentámos também recuperar um antigo cineteatro na Guarda, com a tipologia do Teatro-Cine da Covilhã, com aquela tipologia, mas desistimos muito rapidamente porque aquilo era privado e a

aquisição tinha custos elevadíssimos. Então lançámos – quando digo ‘lançámos’ é sempre a Câmara – um concurso público que foi ganho pelo arquitecto Carlos Veloso e começou a construção.

MJ - Parte do financiamento veio do POC?

AR - Sim.

MJ – O que faz com que este teatro pertença à Rede Nacional de Teatros e Cineteatros!

AR - Àquilo a que eles chamam rede, sim, porque a candidatura era a essa rede de teatros e cineteatros. A Guarda é uma capital de distrito, podia fazê-lo e ainda bem que o fez. Depois foi construí-lo... foram à volta de cinco anos a construir. Eu só estive no processo inicial, no lançamento do concurso, definindo aquilo que este teatro deveria ter, que potencialidades de espaços devia ter, que funcionalidades e, na parte final, acompanhando já o encerramento da obra e ajudando a corrigir alguns problemas que se verificaram, nomeadamente, ao nível da funcionalidade e das questões técnicas!

MJ - Os objectivos para o equipamento são uma programação diversificada e de qualidade, marcada pela exigência e pelo risco; a música e o teatro como grandes apostas e a conquista de novos públicos. Estes objectivos mantêm-se?

AR - Mantêm-se, sim. E julgo que ainda faz sentido que se mantenha essa ligação a uma programação de risco, que não seja muito previsível, acomodada. Faz sentido que haja actividades inovadoras, vanguardistas, de risco, misturadas com essas mais previsíveis e a que o público adere mais frequentemente. Por isso temos sempre vários festivais a acontecer. A programação estrutura-se à volta de festivais, de ciclos ou de núcleos temáticos, estabelece-se uma rede de relações não entre a programação, mas entre a programação e o serviço educativo. Portanto, nós podemos fazer aqui uma coisa muito do agrado do público, como é uma ópera e a seguir fazer um ciclo de música electrónica. A ideia da programação foi sempre essa – que surpreendesse as pessoas, que arriscasse, que fosse algo que representasse uma novidade para a cidade. Por outro lado, nunca quisemos que o teatro fosse apenas da Guarda. Quisemos sempre que tivesse um âmbito regional e também transfronteiriço. O nosso público-alvo é o público de toda a Beira Interior mas também o público da raia espanhola, e sempre através de uma programação que se constitua como surpresa, como novidade, não apenas aquela programação típica de espectáculos sem novidade nenhuma, sem surpresa nenhuma.

MJ - Há também uma grande aposta em produções!

AR - Este, basicamente, é um teatro de acolhimento, onde se acolhem outras produções mas, ao mesmo tempo, equilibramos isso com produção própria.

Nós levámos ao extremo a ideia de produção e, por um lado, criámos uma estrutura profissional de criação (que se chama Projéc~), mas também produzimos espectáculos de grande envolvimento comunitário, com reconstituições históricas, que estabelecem grande ligação da comunidade ao teatro, e levando isso ao limite: até teatro com os funcionários fizemos. Fizemos um espectáculo que se chama Teatro de Operações, que foi só feito pelos funcionários, pelas 30 pessoas; eu próprio entrava e fazia uma coisa do Harold Pinter, até à senhora da limpeza que cantava uma canção francesa. A produção própria, para nós, é muito importante, mas não queremos substituir-nos às companhias que haja no meio. Por isso é que temos parcerias com o Teatro das Beiras e a Quarta Parede, acolhemos aqui também o grupo de teatro da Guarda, o Aquilo, e estamos sempre disponíveis para outras colaborações. Muitas vezes, o acolhimento estimula a produção própria. No caso do Serviço Educativo, por exemplo, há muitas coisas que fazemos propositadamente para se relacionarem com outras que acolhemos – para criar um tipo de relação com as propostas que apresentamos.

MJ - E essas produções circulam por outros equipamentos?

AR - A nossa própria produção no caso do projecto, sim. A última produção chama-se ‘Querido Monstro’ e vai ser apresentada em diversos sítios da chamada rede. Mas às vezes, os espectáculos não circulam mais por falta nossa, ou seja, por falta de disponibilidade.

MJ – Quais são os outros equipamentos pelos quais os espectáculos vão circular?

AR - O ‘Querido Monstro’ vai ser apresentado em Guimarães, no Porto, no âmbito do FITEI e estamos a receber propostas. Mas a ideia era que circulasse por aqueles teatros que integram a rede! Mas como não sei exactamente quais são e quais não são... Por exemplo, o teatro de Guimarães, o Centro Cultural de Vila Flor, já não pertence! O que é uma idiotice. O melhor espaço já não faz parte da rede.

MJ - Os núcleos de programação estão à volta de festivais. Esses diferentes eixos de programação têm um encadeamento pré-definido?

AR - Nós definimos que, durante o ano, fazemos determinados festivais ou ciclos. Há sempre espaço para outros. Por exemplo, há um festival que se chama Dizsonante e que não tem periodicidade nenhuma, ou seja, organizamos quando nos apetece. Num outro ano, organizámos um ciclo dedicado a campanhas, Ciclo Campanhas & C@mpanhia Ilimitada. Há uns que organizamos habitualmente, como é o caso do festival Jazz nas Alturas e o festival de teatro Acto Seguinte, mas depois há outros pequenos ciclos que não. Há uns que consideramos estruturantes e há outros que não. Uns são muito importantes para a nossa programação; outros, faz sentido que tenham outro tipo de tratamento. Estamos sempre a criar. Há dois anos criámos um festival de música contemporânea que passou a ser anual. Depende da importância das coisas, da adesão dos artistas, do público...

MJ - Quais são os critérios utilizados na selecção da programação que acontece entre festivais?

AR - Essa é uma boa questão. Posso responder sempre daquela forma habitual – tem a ver com a qualidade – mas para eu perceber a qualidade em geral vejo os espectáculos ou vejo DVD ou oiço CD, mantenho-me informado sobre aquilo que quero. Agora, quando decido programar estou convencido de que faz sentido, que tem qualidade e tem um público determinado. Depois, no caso específico dos festivais, isto tem uma lógica interna. Às vezes é preciso ter um nome mais mediático e outro mais experimental, que seja uma espécie de revelação feita por nós; outros que estejam mais relacionados com artistas portugueses... há sempre lógicas internas. Mas isso depende de festival para festival. Também há coisas que programamos por serem exclusivas em Portugal e há outras que não, que vão a três ou quatro sítios e nós queremos contribuir para que esses artistas se apresentem em Portugal. Agora, porque é que os seleccionamos? Porque estamos convencidos de que são interessantes, bons e de que representam valor acrescentado para o teatro.

MJ - Há uma preocupação em ter x por cento de artistas estrangeiros?

AR - Não há, mas a verdade é que se verifica. Tenho muitos artistas estrangeiros. Tenho um núcleo de programação internacional muito forte. E isso para nós é muito importante, dar essa ideia de um certo cosmopolitismo, de contrariar a ideia de que o Teatro da Guarda deveria ter uma programação provinciana. Isso não faz qualquer sentido, acho que não se nota na nossa agenda, que propõe exactamente o contrário, uma abertura a coisas novas, uma abertura ao mundo. E eu gostava que ainda

fosse mais, mas também há esta característica singular, que é o teatro de fronteira com Espanha. Por exemplo, no próximo quadrimestre há para aí nove espectáculos que são espanhóis.

MJ - Apercebi-me que a ligação a Espanha é muito forte, porque fazem parte da rede de teatros de Castilla y León e a ligação é mais forte do que a que existe com os equipamentos nacionais mais próximos?

Sim, na Covilhã não há verdadeiramente uma programação cultural, em Castelo Branco também não. Não podemos fazer co-produções com estes teatros. Mas neste momento criámos uma pequena rede com Guimarães, com o Teatro Maria Matos, com o Espaço do Tempo do Rui Horta, o Teatro Virgínia de Torres Novas e o Teatro Viriato. Esses são os nossos verdadeiros parceiros, ou seja, pertencemos a essa pequena rede por questões de afinidade estéticas e questões de programação. Não há a possibilidade de fazer o mesmo com Castelo Branco e Covilhã, mas se houvesse talvez fizéssemos. Em relação a Espanha, temos uma proximidade grande, mas não quer dizer que essa relação seja perfeita, porque não é. A rede de teatros de Castilla y León é profundamente conservadora. Os programadores e os directores das salas só programam aquilo que enche as salas. Portanto, estão obcecados com a ideia do público, da grande adesão. Às vezes é um bocadinho difícil.

MJ - Como surgiu a ligação a essa rede?

AR - É decorrente da posição geográfica e também de uma opção nossa. Os teatros têm de definir e ter clara a sua identidade. Todos os teatros devem ser diferentes. Se eu olhar para o Teatro Viriato sei perfeitamente em que é que ele é diferente do resto, que é por exemplo a relação profunda à dança e à dança contemporânea... e nós queríamos que este teatro fosse original, *sui generis*, diferente dos outros. Achávamos que esta relação com Espanha poderia ser o que definisse a nossa identidade. Mas isto não vem só, corresponde a uma reflexão, porque o teatro surge ao mesmo tempo que o Centro de Estudos Ibéricos, aqui na Guarda, dirigido pelo professor Eduardo Lourenço, e também há uma biblioteca, a Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço, ou seja, há uma concepção política cultural na Guarda que, às vezes não há noutros sítios. Esta ideia da proximidade a Espanha foi definida politicamente, por termos variadíssimos acordos e colaboração com entidade espanholas.

MJ - O que também é promovido por aquela CCDRC?

AR - É estimulado por eles apesar de ter vindo a perder protagonismo porque a Junta de Castilla y León trocou-os por nós. O interlocutor até há um ano era a CCDRC e passámos a ser nós. E isso é uma coisa interessante, como um governo local escolhe como parceiro noutro país não um seu equivalente mas um teatro e concorremos com a Junta a vários projectos transfronteiriços, como por exemplo um festival que se chama Óvni, outro de Blues... vamos fazer uma encenação com actores espanhóis e portugueses... o que é interessante. Mas isso define de alguma forma a nossa diferença. Queremos ter um público espanhol. Às vezes não conseguimos porque são anos e anos de costas voltadas, como é costume dizer-se.

MJ - Com que organismos são desenvolvidas parcerias, quais os agentes culturais locais?

AR – Com o Cine Clube, o Conservatório, com um grupo que se chama Síntese, que é um grupo de música contemporânea. Uma coisa muito interessante é ver como um festival pode dar um nome a um grupo de música contemporânea na Guarda, é estranho mas é um facto muito interessante. Trabalhamos também com o Centro Cultural da Guarda e com o Centro de Estudos Ibéricos, com a Câmara Municipal. No fundo, trabalhamos com todas as forças culturais da terra, até porque temos uma ideia de envolvimento consecutivo, ou seja, todos os dias pensamos em formas de envolver as pessoas. Até os simples *stand ups* que se põem na mesa do Café Concerto correspondem à tentativa de envolver jovens, fotógrafos, artistas plásticos... diariamente tentamos envolver as pessoas da terra. Depois temos as escolas, são o parceiro privilegiado do Serviço Educativo, bem como os lares de idosos, a prisão e a casa de saúde mental.

MJ - Não há mecenas?

AR - Mecenas grandes? Não. Agora temos um mecenas para o Serviço Educativo, que são as Águas do Zêzere e Côa, temos um mecenas para o Café Concerto que são os Cafés Delta e, para a Galeria de Arte, a Seguradora Açoreana. São esses os mecenas, chamemos-lhes assim. Nós não podemos ter mecenas naquele sentido formal do termo, no sentido da Lei do Mecenato. Como somos uma empresa municipal, estamos afastados da Lei do Mecenato... só podemos ter patrocinadores e pagar nós o IVA.

Nós aqui fizemos um dossier de mecenato com as contrapartidas, fartámo-nos de fazer reuniões, tivemos um profissional no início, um técnico de mecenato só para isso e um ano depois, desistimos.

A maior empresa da Guarda é a Yoplait e aquilo que nos dava era t-shirts. As Águas do Zêzere e Côa, para o trabalho do Serviço Educativo, o dinheiro que dá é bom, são cerca de 15 mil euros/ano, e não pedem verdadeiramente nada em troca. Fazemos acções de carácter ambiental, um programa que se chama Aqua Criativa, mas nunca quiseram sequer que fosse orientado no sentido mais didáctico do termo. Têm uma abertura grande. Tivemos sorte porque o administrador foi também administrador de Serralves e tem uma sensibilidade diferente do que é habitual. Porque é quase escandaloso uma empresa como a Yoplait a quem pedimos que patrocinasse o serviço educativo, dizer que nos dá t-shirts e iogurtes, se sobrarem... Mas não desistimos, continuamos a pressioná-los. A sensibilização social ainda não chegou aqui.

MJ – No equipamento existe uma pessoa responsável pela área da comunicação. Que instrumentos de divulgação existem e com que objectivos?

AR - O site, o blogue, as agendas, o amigo TMG, três tipos de assinatura. Já existiu uma revista, a Hora TMG que entretanto foi abandonada por falta de dinheiro.

Há uma série de coisas que foram iniciadas aqui e que depois o Teatro Viriato conseguiu desenvolvê-las anos depois. Fico contente, mas ao mesmo tempo triste porque não temos dinheiro. Eles são subsidiados e nós não somos. A Hora TMG era um trabalho de críticos. Não tinha agenda. Tínhamos, por exemplo um festival de jazz. Através da agenda informamos as pessoas sobre quem vem, currículos, etc., e através da Hora TMG, havia textos críticos sobre as pessoas que viriam cá. Teve a colaboração de críticos de música clássica, pessoas do teatro, do jazz, jornalistas, que envolvíamos nisso. Quando tivemos problemas de carácter económico, fizemos um estudo e a Hora TMG era a menos lida, por motivos óbvios. Interessava a um sector muito específico. Quando tive de cortar, foi o que cortámos.

MJ - Qual era a distribuição da revista?

AR - Por todos os teatros do país e redacções dos jornais...

A agenda tem para aí 9.000 exemplares e a revista tinha para aí 1.000. Era graficamente semelhante, valorizando, em relação às agendas, mais os aspectos da imagem; era muito interessante. Houve uma altura em que tínhamos coisas fantásticas,

tínhamos um suplemento num jornal local, que continua. Chama-se Minuto TMG. O nome TMG tem a ver com a ideia de hora. É um suplemento de um jornal local que se chama Terras da Beira e que cumpre a tarefa de divulgar de forma mais desenvolvida as actividades que vêm aqui. Temos um programa na maior rádio da região e a mais antiga do País, que se chama Rádio Altitude, que se chama Rádio TMG e tínhamos um programa em Espanha, que cortámos. Tinha que ser falado em castelhano, tinha de ser preparado... quando falta dinheiro... Na Rádio Altitude ainda existe porque é à borla. A Rádio Altitude ofereceu. Queríamos acabar com ele e eles decidiram, se vocês não têm dinheiro, nós oferecemos.

MJ - A parte dos conteúdos é toda da responsabilidade do teatro?

AR - Sim. Aqui há um gabinete de comunicação e imagem, dirigido por Sérgio Currais, tem uma técnica de comunicação, uma ex-jornalista, tem um *designer* e outra *designer* associada, estagiária. Também é verdade que por eu ter estado ligado a jornais durante muitos anos, é a área que mais me perturba porque não encontramos aí uma forma de ser eficazes. Se calhar nunca encontramos, mas queremos muito chegar a mais pessoas e estamos constantemente a questionar o que podemos fazer mais!

MJ - Existe ainda uma mini-agenda?

AR - Existia um pequeno desdobrável, mas já não existe. Concentrámo-nos no site. Fizemos um inquérito junto do público e concluímos que o site e a agenda são os suportes mais importantes.

MJ - E o blogue?

AR - O blogue permite, em tempo real, chamar a atenção para isto e para aquilo; do género, os artistas estão aqui a ensaiar durante a tarde e nós podemos colocar lá qualquer coisa, um comentário do tipo 'ensaio geral de hoje', com uma fotografia... no início tinha muitos comentários, agora quase não tem. As pessoas deixaram de participar, o que para nós era importante. Deixou de acontecer. Mas cumpre bem a sua função que é, quase em tempo real, chamar a atenção... e publicam-se lá muitas coisas. Olhe eu, às vezes, fico a saber novidades através de lá, porque vão ao MySpace e metem lá tudo. Mas nós temos também outro projecto de edições, que se chama os Cadernos TMG, bem como a edição de Cd's e dos catálogos das exposições.

MJ – Em termos de orçamento, tenho a indicação de que em 2005 terá sido de 1,3 milhões de euros, em que 765 mil teriam sido dados pela Câmara, no entanto, este



valor teria descido para os 600 mil, as receitas próprias teriam sido à volta de 78 mil e o orçamento para 2008 teria sido 1,11 milhões de euros. São mais ou menos estes os valores?

AR - São, são. O valor deste ano é um milhão e tal. A média é sempre um milhão. Tudo vem da Câmara. Quase tudo. Porque há receitas próprias, que têm a ver com os serviços externos, apesar de serem valores quase irrelevantes.

Só para dar um exemplo, no primeiro semestre de 2007 o valor gasto com *cachets* foi de 150 mil, que representa 27% do total dos custos; valor gasto com manutenção, divulgação e funcionamento representa 24% dos totais de custos; valor com pessoal representa 40%; valor de receitas de bilheteira representa 8%; valor de receitas do café 6%; o valor do subsídio à exploração, que é o apoio que a Câmara dá, 72%. Isto no primeiro semestre de 2007. Como se vê, os *cachets*, o que se chama programação, são só 27%. Mas só se pode ter este tipo de programação se tiver pessoas a trabalhar.

MJ - Qual a avaliação que fazem dos três primeiros anos?

AR - Em termos de cumprimento de objectivos, acho que ainda precisamos de mais dois anos para fazer uma avaliação correcta. Talvez ao quinto ano saibamos qual o impacto. Mas fazendo uma leitura que não é nada científica, acho que cumprimos a maior parte dos objectivos, mas não sei se o público cresceu. Já tentámos fazer um estudo através da Universidade de Coimbra...

MJ - Há pouco falámos de identidade. Se tiver de caracterizar em três palavras-chave este teatro, quais são?

AR - Sinceramente, não me vem nada à cabeça, vem aquela ideia de teatro de fronteira, teatro da raia, um teatro integrado no território e um teatro que pretende ser de qualidade, ter propostas de qualidade ao mesmo tempo que não ignora que há vários públicos e quer dirigir-se a esses públicos sem fazer concessões à mediocridade.

MJ - Como está organizada a equipa?

AR - Tem o director e depois existem várias coordenações intermédias, o gabinete de comunicação e imagem, manutenção, produção... No caso da comunicação, o coordenador até coordena o acolhimento das pessoas, é um relações públicas também.

MJ - Em termos de público, os alunos do Politécnico são público desta casa?

AR - Alguns, sim, outros não; a maior parte dos professores não. Estão muito distantes de tudo o que acontece... mas depois há outros sectores que sim, que apesar de tudo vêm, aquelas coisas mais da Escola Superior de Educação. É por isso que no Café Concerto fazemos iniciativas mais informais e aí eles estão mais disponíveis.

## TEATRO JOSÉ LÚCIO DA SILVA – LEIRIA

20 de Novembro de 2009

JMP - José Manuel Pires (Director do teatro; foi recrutado, em 2002, como gerente com a categoria profissional de gerente de cinema; com a reabertura do equipamento, em 2007, passou a director artístico com a responsabilidade de direcção, administração e aquisição de bens, abarcando a área financeira, a área artística da programação e os recursos humanos; é licenciado em Direito)

MJ - Maria João Centeno

MJ- Em relação ao processo que esteve na origem da construção deste equipamento, a indicação de que disponho é que a Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, criada no final dos anos 90 pelo Prof. Manuel Maria Carrilho, teria sido financiada pela empresa Tabaqueira e tenho a indicação de aqui em Leiria a obra financiada foi a construção do Teatro Miguel Franco!

JMP- Correcto!

MJ- Logo, seria o Teatro Miguel Franco a pertencer à Rede Nacional de Teatros e Cineteatros. Quando comecei o contacto convosco há um ano atrás, percebi que o Teatro Miguel Franco está sob a alçada do Teatro José Lúcio da Silva.

JMP- Digamos que o Teatro Miguel Franco tem uma organização, uma administração bicéfala, repartida entre o Teatro José Lúcio da Silva e o Município de Leiria.

A pessoa responsável pela programação lá no teatro é a D. Albertina Ramos, excepto na programação de cinema que sou eu.

MJ- A empresa Tabaqueira associa o Teatro Miguel Franco à rede nacional, mas o Teatro Municipal é este?

JMP- Em termos jurídicos, o teatro municipal é o Teatro Miguel Franco; em termos de exteriorização para o exterior, é o Teatro José Lúcio da Silva, devido à sua capacidade de lugares, à sua programação, à sua autonomia.

MJ- Dentro daquilo que é um trabalho de rede, qual é o equipamento que desenvolve esse trabalho, o Teatro Miguel Franco ou o Teatro José Lúcio da Silva?

JMP- Nós somos líderes, foi aprovado oficiosamente apesar de ainda não ter o documento, nós somos líderes de 18 municípios numa candidatura cultural comunitária a nível do QREN; a Cultrede tem uma direcção Artística que é a Cultideias, onde o Teatro José Lúcio da Silva é a locomotiva dos espaços que aderiram a esta candidatura.

A minha esperança é que o Teatro Miguel Franco um dia destes seja atribuído na sua totalidade ao Teatro José Lúcio da Silva. Para existir uma harmonização de programação na cidade.

MJ- Quando recebi a programação do Teatro José Lúcio da Silva, reparei que a partir de uma determinada altura surgem na programação espectáculos que acontecem no Teatro Miguel Franco, o que me deu a ideia que aqui seria o grande auditório e lá o pequeno auditório.

JMP- Haveria muitas vantagens se o Teatro Miguel Franco fosse aqui ao lado. O pessoal especializado de lá é pessoal daqui. Portanto existe uma constante permuta de tudo, desde o equipamento às pessoas, que é travada pela distância. É curta mas para nós é longínqua.

MJ- A remodelação deste espaço aconteceu graças a quê?

JMP- Graças ao município e ao Ministério da Cultura através do POC.

MJ- Então Leiria acabou por ser beneficiado duas vezes?

JMP – É você quem o diz, não eu (ha ha ha)...só tinha que o ser porque a Tabaqueira contribuiu para um espaço de 200 lugares, um Cineteatro de uma vila, como nós próprios temos em Monte Real, tem 235 Lugares, ou seja, se havia alguma vontade pública de entidades exteriores ao município, no sentido de ficarem com uma nomenclatura de que independentemente da entidade ajudámos Leiria a ter um teatro e não um cineteatro, só faria sentido se fosse um teatro com grandes dimensões, quando comparado com os que tiveram os apoios todos. O Teatro Miguel Franco foi um investimento minúsculo para uma entidade exterior que quisesse ficar com o regozijo de ter ajudado uma cidade a ter um teatro municipal.

MJ – Qual foi o valor dessa obra de requalificação do Teatro José Lúcio da Silva?

JMP- 2 milhões e 600 mil euros, em que metade foi para o palco e a outra metade para o resto do teatro.

MJ- Desse valor, qual foi a verba da Câmara e a do POC?

JMP- Bem, a administração do teatro ficou alheia a todo este processo de financiamento, mas 25% foi a comparticipação do município e 75% o POC. Estas questões financeiras estão todas no município, porque embora este teatro tenha autonomia administrativa e financeira não tem personalidade jurídica, não tem capacidade para se representar nem ser representado em tribunal.

Não é uma empresa municipal. Foi fruto de uma doação de um privado ao município de Leiria; o José Lúcio da Silva teve durante o primeiro ano de exploração, ou seja, de 15 de Janeiro de 1966 a 15 de Janeiro de 1967, para ver o que isto dava e depois foi doado passado um ano, aliás já tinha sido essa a condição para poder ser construído em terrenos municipais.

MJ- Como se trata de um espaço remodelado, há toda a questão da memória para a cidade, foi difícil ou fácil pegar num espaço que já existia em termos culturais na cidade?

JMP- O teatro durante 40 anos dedicou 95% da sua actividade à projecção de filmes. O próprio Presidente da República no dia da reinauguração frisou que sabia que este local estava ligado ou tinha fortes raízes no visionamento de películas de cinema e que deixaria de o ser, pelo menos na sua maior parte e salientou que os munícipes não entendessem isto como uma afronta mas sim como factor de valorização do capital humano das pessoas que passavam a visitar o teatro. Desde 2007 que temos um público novo, estamos a trabalhá-lo; antes era um público cinéfilo, tínhamos uma média de 454 pessoas por dia a ver filmes. Até há 5 anos atrás, éramos cobiçados pelas distribuidoras, brigavam entre si para ver qual delas é que conseguia pôr um filme aqui na semana de estreia. Tínhamos mais espectadores que um complexo no Porto ou em Lisboa. Hoje peço as cópias e não mas dão para estreia.

Isto deu uma volta muito grande em termos de programação. Estávamos com 170, 180 mil espectadores por ano, neste momento estamos com 64 mil mas é um público novo, o público das artes de palco. Podemos dizer que destes 64 mil, 44 mil são consumidores de artes de palco e 20 mil espectadores de cinema, portanto perdemos 140, 130 mil espectadores de cinema mas ganhámos os das artes de palco. No fundo, uma das condições do financiamento era valorizar este espaço para que ele tivesse condições não só de acolher mas também de produzir espectáculos. No próximo ano,

em 2010, no dia em que o teatro faz 44 anos de existência, vamos ter aqui a apresentação do nosso 1º espectáculo co-produzido com uma companhia, ou seja, após 44 anos o espaço não se destina só ao acolhimento mas também à produção.

É uma co-produção com a Vórtice Dance, uma companhia de Fátima, de grande prestígio, tem espectáculos a apresentar nos grandes teatros/óperas da Letónia, Suíça, Bélgica, China. Fizeram a inauguração da estação do TGV na cidade de Liège na Bélgica, é uma companhia com algum curriculum internacional mas não nacional. Conhecemo-nos há relativamente pouco tempo mas deu para ver que era uma companhia com garra, que não se importava de trabalhar e co-produzir um espectáculo connosco apesar das nossas poucas condições, o desenho de luz foi feito por um técnico nosso – é impressionante – e o meu medo é que ele vá ter que acompanhar a companhia para a China onde vão apresentar este espectáculo.

MJ- Em termos de linhas estratégicas para o teatro, a missão é dotar Leiria de um espaço de lazer, saber, conhecimento, cultura e entretenimento fomentando a relação entre o público e o teatro e os objectivos são fornecer uma programação variada, abrangente para o enriquecimento cultural da comunidade. Isto mantém-se?

JMP- Isso mantém-se e a missão deste teatro extrapolou o concelho de Leiria. Eu quando programo para aqui, posso ser apelidado de ter uma programação quase pimba mas tento separar as águas, do pimba e do quase pimba. Tive aqui os Produtores, o musical, trouxeram público de Torres Novas, das Caldas da Rainha e de Pombal. O meu principal objectivo ao trazer este espectáculo foi que os assistentes de sala agarrassem numa agenda cultural, bilhetes já impressos com o preço e tentassem – eles que não são bilheteiros, nem directores comerciais – vender os outros espectáculos que se seguiam ao público que veio e que não era de Leiria. O meu principal objectivo em termos pessoais neste espaço é ensinar os outros a gostar daquilo que eles pensam não gostar. Foi o que eu fiz com aquele espectáculo, tenho colegas meus que jamais aquele espectáculo pisava o teatro deles. Isso depende da pessoa que está à frente de cada espaço. Eu entendi que para nós era bom ter aqui aquele espectáculo para dar a conhecer a nova sala e os espectáculos que aí vinham para públicos diferentes daquele público que aqui estava. Acho que consegui esse objectivo com a ajuda da minha equipa.

O contemporâneo aqui, assim como na maior parte dos espaços, é difícil. Tive aqui a companhia Paulo Ribeiro no início do ano no aniversário do teatro com 140 pessoas.

MJ- O grande objectivo da programação é trazer público?

JMP- Neste momento e infelizmente o que tenho para gerir é uma sala com 700 lugares com um orçamento de um teatro de 200 lugares. Tenho 440 mil euros de subvenção municipal, mais cerca de 20 mil euros de mecenato e esquecendo o mecenato pois ele não faz parte do serviço público mas sim da responsabilidade social ou cultural das empresas, dá uma média por espectador de 6,88 euros por ano, é quanto o município investe em cada espectador que venha a este teatro; nas minhas contas o que seria razoável eram 10 euros e o ideal 15 euros. Portanto, 440 mil euros têm de servir toda esta estrutura: programação, salários, EDP, divulgação e além disso ainda tenho que dar apoio logístico com pessoal e equipamento à sala do Teatro Miguel Franco e ao Cineteatro Monte Real. Daí o principal objectivo ser trazer público que me permita suportar uma parte do espectáculo que vem ver, uma parte do espectáculo que não vem ver porque não gosta, tenho que ir ao encontro da missiva que tracei para o teatro. Por exemplo: o espectáculo do José Pedro Gomes e do António Feio custou cerca de 4000 euros, teve 14 ou 15 mil euros de bilheteira e tive que canalizar isso para uma ópera infantil produzida pela Filarmonia das Beiras onde tive 400 criancinhas. Portanto, eu só posso trabalhar para ter aqui muito público, sabendo que isso não é sinónimo de qualidade. Não me posso dar ao luxo de trazer dois ou três espectáculos por mês que sei de antemão que vão ser vistos por 300 ou 200 pessoas, ou então tinha aqui um espectáculo por mês e o teatro tinha sofrido esta transformação toda para nada. Neste momento, precisava no mínimo de 500 mil euros só para programação. Tenho 440 mil para tudo! Só em salários pago 331 mil euros. Podia bater com a porta e ir-me embora, conheço colegas assim, o João Aidos batia com a porta, não tenho dúvida nenhuma disso. Eu sou da aldeia mais longínqua da cidade de Leiria mas não deixa de pertencer a Leiria e é um projecto que tenho na esperança de que um dia um político invista aqui e até lá, a esperança é a última a morrer, político ou privado que leve a missiva do teatro à frente.

MJ- Em termos de programação há eixos pré-definidos?

JMP- Sim. Leiria já tinha um Festival de Jazz, já tinha o Dança em Leiria, já tinha o Festival de Teatro e agora temos espectáculos que são apresentados em simultâneo neste espaço e no Teatro Miguel Franco. Já havia uma programação pré-definida nestes géneros artísticos.

No aniversário do teatro tenho oportunidade de trazer espectáculos que tragam só 200 ou 300 pessoas pois são projectos baratinhos, em 2010 vou ter aqui uma Algazarra, uma banda constituída por 6 elementos, que inclusive foi fazer o aniversário da Assembleia da República, o próprio presidente disse: ‘Palmas para este conjunto musical ainda à moda antiga’; eles apresentam música desde os anos 20 aos anos 60. É a oportunidade que tenho de trazer outras coisas. Vou trazer o Lixo Mau que esteve já no Theatro Circo em Braga. Para mim era impensável ter um dia da semana propositado para esse tipo de projectos. Na semana de aniversário, aproveito para trazer projectos especiais. Além disso e dos festivais já existentes em que nós fazemos a ponte, tento dar o meu cunho na programação, como este ano no Festival de Dança, quero trazer o espectáculo do Rui Horta, que é a grande produção dele para 2010 no CCB, vou trazê-lo cá dia 18 ou 19 de Março. No âmbito daquilo que já existia, procuro dar o meu cunho pessoal aproveitando aquilo que já existia e como já tinha orçamento próprio para o Festival de Dança em Leiria, o teatro já não é sacrificado a pagar esse cachet. Esses festivais têm um orçamento próprio.

Paralelamente a isso, neste momento está em fase de arranque um projecto educativo regular e periódico, é a trave mestra na formação e criação de novos públicos. Mas isto já aconteceu no Teatro no passado pois há cerca de 20 ou 30 anos já havia sessões de cinema infantil, não tenho dúvida de que aqueles 454 espectadores de cinema foram formados com aquelas sessões de cinema infantil aos domingos. Agora é transpor do cinema para as artes de palco, o que tínhamos aqui.

MJ- Quando fala de serviço educativo é só infanto-juvenil?

JMP- Já tivemos aqui coisas para lares, é para um público escolar, familiar e sénior. Procuro, independentemente dos festivais e programações em rede, criar um projecto de família, tento sempre trazer aqui um ou dois projectos para a família, já trouxemos um no início do ano e agora vamos trazer outro que é composto por dois espectáculos, um de manhã para as crianças e outro à noite para a família, onde já estão incluídas as crianças que estiveram de manhã, é o projecto Famílias ao Teatro.

Tenho o Teatro Fora de Portas. O teatro é o lugar onde se vai para ver, portanto não faz sentido um teatro andar fora de portas mas também é bom o teatro sair, como dizem os artistas, partir a 4ª parede, aquela que separa o artista do espectador, é bom que o teatro saia para se mostrar, embora seja um pouco contranatura pois se há um local para o ver. Ao fim e ao cabo está a fechar as portas a si próprio ao sair fora de



portas mas isto tem de ser visto ao contrário. Este ano estamos a liderar uma candidatura com 18 municípios que engloba um projecto que são ateliês de dança e teatro fora de portas; há municípios que não aderiram a este eixo da programação, aderiram às comemorações do centenário da república, tal como nós. Existe aqui uma série de eixos que os municípios aderem ou não. Tem é que haver sempre dois que façam o cruzamento de espectáculos.

MJ- Quais os critérios adoptados na selecção dos espectáculos? Diversidade, regularidade e qualidade artística. Há preocupações também em termos de repertório, uma percentagem de clássico e outra de contemporâneo tendo noção que este tem dificuldade em encher a sala. Há alguma preocupação com o grau de internacionalização?

JMP- Duas vezes por ano temos aqui estreias internacionais, quando vêm em digressão a Portugal. Por exemplo, o Lago dos Cisnes no ano passado. Temos público no clássico. Se aqui vem o Quebra Nozes, como temos muitas companhias privadas, vendemos logo para uma escola 60 bilhetes.

A apetência é muito maior pelo clássico porque o público ainda não está formado no contemporâneo, por isso quero trazer o Rui Horta, tenho trazido o Paulo Ribeiro e a CDC que é a Companhia de Dança Contemporânea sediada em Alcobaça.

MJ- Em termos de parcerias, existem com agentes culturais locais como o Orfeão e o Conservatório.

JMP- O Música em Leiria é produzido pelo Orfeão de Leiria e programado na sua essência pela Fundação Gulbenkian através do Dr. Miguel Sobral Cid; onde nós, teatro não arriscamos nada, sujeitamo-nos ao acolhimento do festival, já tem 27 ou 28 de edição, obviamente não me chateia que tragam cá coisas que eu não trago, mas não trago porque não tenho capacidade financeira. Não sou capaz de trazer aqui a Orquestra Gulbenkian ou a Companhia Nacional de Bailado por questões financeiras. O Música em Leiria acaba por colmatar uma lacuna que só não a consigo cumprir por questões financeiras.

MJ- Em termos de organismos estatais, há uma parceria com o Instituto Politécnico.

JMP- Existe parceira a nível de dispensarmos uma parte do nosso tempo e dos nossos funcionários no apoio aos estagiários, eles vêm cá estagiar. Temos parceiras com

as próprias associações de estudantes, descontos para estudantes. A nível de parcerias privadas foi a criação de um serviço de baby sitting – até veio cá a televisão - com o Infantário O Cantinho dos Pequenos. Não é fácil, felizmente há pessoas que são sensíveis a estas questões das dificuldades dos teatros, nomeadamente no Infantário O Cantinho dos Pequenos; existe uma troca de facturação anual por questões fiscais e contabilísticas e durante o ano podem usar a sala duas vezes à tarde, para fazerem a festa de final de ano e a festa de Natal. Em troca disso, nos espectáculos que são nossos eles comprometem-se a vir aqui, essencialmente à 5ª feira, fazer serviço de baby sitting. É uma troca em que ambos saem a ganhar.

MJ – E com estruturas de criação?

JMP- Temos com a Vórtice.

MJ- E com as companhias de teatro locais?

JMP – Ainda ontem tivemos aqui o Nariz, Teatro de Grupo mas os espectáculos de pequeno público vão para o Teatro Miguel Franco, os de grande público vêm para aqui. Os que custam menos vão para lá.

Além do Nariz, há o Grupo Acaso de Teatro, grupo de teatro universitário; esses são os dois de referência. Têm espaços próprios mas quando têm espectáculo, apresentam-no essencialmente no Teatro Miguel Franco onde damos todo o apoio necessário, desde pessoal, técnica, tudo.

Depois existe também na dança e na música como é o caso do Orfeão de Leiria, da SAMP, Sociedade Artística Musical dos Pousos, responsável pelos Concertos para Bebés que vão a Espanha e enchem salas em Madrid, e é curioso que em Portugal e em Leiria não. Ao Centro Cultural Olga Cadaval, vai um dos directores artísticos da SAMP, o Paulo Lameiro, que tem também uma intervenção pedagógica a nível do Hospital de Leiria com música para crianças que estão hospitalizadas ou para seniores.

Nós agora podemos todos sonhar com muita coisa mas depois na prática é complicado!

MJ- Em termos de financiamento, houve o apoio da Sapataria Castro's e Ponto Negro e o mecenato do Crédito Agrícola que ronda os 20 mil, certo?

JMP- Sim

MJ- Quais são as ligações às outras organizações que compõem a rede, falou-me de Santarém e do projecto da Cultrede!

JMP- Pois, o projecto da Cultrede é o projecto com maior formalidade em que estamos envolvidos e do qual somos líderes, nele estão incluídos Santarém, Figueira da Foz, Santiago do Cacém, Castelo Branco, Alcanena, Rio Maior, Alcoentre, Setúbal, Moita, são 18! Se me perguntar porque é que nos puseram como líder, não sei!

Em termos de rede formal, é a primeira vez que isto vai acontecer. Eu trago aqui espectáculos em que acerto previamente ou com o João Aidos ou com o Centro Cultural de Ílhavo ou com Estarreja, para tentar diminuir os custos. Essa é uma prática corrente!

Têm sido estes e não outros porque tudo depende da filosofia de programação, e nestes casos há semelhanças, se bem que com o João Aidos, as coisas não funcionem bem assim, ele procura mais a qualidade, as receitas de bilheteira para ele são pura demagogia, como disse numa entrevista na RTP 2.

O modo como vendo o meu teatro aos meus políticos é de uma maneira muito simples, que eles acabam por compreender, digo assim: 'Imaginem que o teatro é uma estrada ou uma rotunda, se uma estrada ou uma rotunda desse lucro estava lá um privado; como não dá, tem que existir um investimento público no teatro tal como existe numa rotunda e a rotunda é mais agradável se tiver um espaço ajardinado, com rega ou com umas luzinhas projectadas do fundo da terra' e eles ficam maravilhados e acabam por compreender, tanto mais que quando eu estou aflito e não tenho como pagar às pessoas, não há um único vereador seja de que partido for que se oponha a mais uma injeção de dinheiro para o teatro, tenho a certeza de que todos têm a noção do esforço que toda esta equipa está aqui a fazer. Excluindo-me a mim porque estou a falar, por exemplo, o Sérgio chega a trabalhar 16h num dia e não é por isso que usufrui do descanso a que tem direito, embora o tempo de trabalho seja pago.

MJ- Qual é o perfil do público do teatro?

JMP – Contra mim falando e dizendo mal do meu projecto é essencialmente o público da cidade, embora faça a 'colagem selvagem' ao tentar levar os nossos espectáculos mais longe, àquelas pessoas que não lêem jornais, que não ouvem rádio. Tenho aqui pessoas que estão ligadas ao sector do cinema, têm algum tempo morto, assim aproveito e vão fazer a 'colagem selvagem'. Aqui há dias, encontrei um vizinho que me disse que vinha ao teatro muitas vezes e eu disse-lhe que nunca o tinha visto, e

ele disse que normalmente ia sempre para o segundo balcão, porque era mais barato e tal; eu nem sempre lá vou e por isso nunca o tinha visto.

Esse trabalho foi sempre feito, todas as associações recreativas recebem a nossa agenda e o nosso flyer, sejam elas na minha aldeia ou na aldeia oposta do concelho.

Falando da minha aldeia que tem 900 habitantes, se calhar desses 900, 90 vão à associação, e desses 90, 9 lêem a agenda e apenas 1 vem ver o espectáculo, daí o meu público ser da urbe.

MJ- Numa descrição do público urbano falava-se de comunidade em geral, público escolar, idosos, estudantes universitários, pais, filhos, associações locais, empresas, artista, mas quem é o público que efectivamente vem aqui? Os universitários vêm?

JMP- Não, só quando existe o Festival de Tunas. Aproveito o festival tal como aproveito a Queima das Fitas. Na Recepção ao Caloiro, eu tinha no teatro a Glenn Miller Orchestra, eles tinham lá o José Cid; eu fui lá, deixei a minha divulgação e eles aceitaram, como eu tinha aqui a deles. Próximo do Festival de Tunas, aproveito para ter um espectáculo que lhes diga directamente respeito, como por exemplo o David Fonseca.

Conseguimos trabalhar muito bem e tenho recebido as melhores referências ao nível do trabalho com as escolas. Mandamos a nossa divulgação, passados oito dias telefonamos para a escola a saber se receberam, se estão interessados em vir, normalmente estão, os preços variam em 2,50/3,50 euros, no máximo 5 euros.

No entanto, não consigo chegar a uma escola do 1º ciclo de uma aldeia que seja a 10 Kms da cidade, não há transportes, o professor pode ter muito interesse em vir mas depois o Presidente da Junta de Freguesia não consegue pagar o autocarro, a Câmara Municipal também não e o teatro é feito para as pessoas da cidade.

Sei perfeitamente que posso ir mais longe mas como é que vou fazer? Não tenho tempo, nem dinheiro, nem disponibilidade, precisava de uma pessoa que tratasse só dessas coisas, tento fazer o melhor com o que tenho.

MJ- Em termos de política de comunicação, há uma pessoa responsável pela Comunicação e Marketing.

JMP – Comunicação, marketing, amigos, produção, fotocópias, frente de casa, bengaleiro, ela faz isso tudo, depende, é a Carolina. Isto está a funcionar porque as pessoas que vieram para aqui quando isto reabriu, eram pessoas novas, que viram aqui uma oportunidade de mostrarem o que valem. Falo por mim, pelo Sérgio, pela Carolina, pelo Amílcar, pela Vera; falo por estas pessoas, foi uma oportunidade de mostrarem aquilo que valem.

MJ- Em termos de política de comunicação...

JMP- Hoje os jornais já deram o que tinham a dar, embora não descuidemos isso pois ainda é o jornal regional que nos leva à comunidade rural, ainda que às vezes fora de prazo mas chega lá.

Tinha todo o interesse em fazer publicidade no Expresso, neste momento tenho em curso uma parceria com uma entidade privada para fazermos uma divulgação mensal no Expresso, ¼ de página, onde ele tem a oportunidade de colocar a sua empresa numa divulgação nacional, ainda que apareça na parte cultural mas vai pagar um preço muito inferior ao que teria que pagar numa outra secção do jornal; pomos 2 ou 3 espectáculos e em baixo, este teatro tem o apoio de x, nome da empresa.

MJ- Isso é publicidade, e em termos de relação com a comunicação social local, por exemplo?

JMP- É fácil, fazíamos uma conferência de imprensa (digo, fazíamos porque quem dava a cara era o vereador, não sei o que a nova vereação vai querer fazer), onde distribuímos em suporte digital aquilo que se vai passar nos próximos 3 meses, depois trabalhamos com eles algumas permutas de bilhetes em troca de divulgação.

A comunicação social local faz crítica, sobretudo o Jornal de Leiria, é muito bom nessa matéria. Há uma coisa que evitei sempre fazer mas neste momento recebi indicação do vereador para fazer, que é um press pós espectáculo. Hoje tenho espectáculo da Ana Moura, está esgotado, amanhã ou na 2ª feira, a Carolina vai pela primeira vez fazer um press pós evento. Isso deveria ser da responsabilidade do jornal, mas como esse trabalho pós evento não é feito, vamos passar a fazer. Muitas pessoas podem achar que nos estamos a gaba rolar, que tivemos não sei quantos espectadores mas não é isso que se pretende, pretende-se mostrar que isto está a funcionar, tudo está em constante movimento e a ser bem aproveitado. Foi esta a leitura que o vereador me

deu e eu aceitei de bom grado. De facto nunca o tínhamos feito para as pessoas não pensarem que nos estávamos a armar, vamos passar a fazer e ver como vai correr.

MJ- Há uma agenda trimestral...

JMP- Há e neste momento está em vias de perder a identidade própria deste espaço. O vereador quer, por assim dizer, que a programação do Teatro Miguel Franco saía também na nossa agenda trimestral, vamos perder um pouco a identidade, mas pode ser que todos venhamos a ganhar com isso; eu sou contra, vou-lhe manifestar a minha posição em relação a isso, mas ele é a minha tutela e portanto vou ter que respeitar.

O site foi a nossa grande aposta com uma empresa de Leiria que era bem conceituada, que já tinha ganho alguns prémios. Andámos dois anos a lutar para termos as vendas on-line, o site disponibiliza as características específicas da sala e fica ao gosto do espectador, ou seja, a pessoa quando compra o bilhete, compra para um lugar pois já conhece a sala. Temos um site único no país em que as pessoas podem comprar on-line, podem fazer ou não a impressão do bilhete. É um site amigo do ambiente, porque as pessoas não precisam de imprimir o bilhete para entrar na sala, basta que o memorizem, dão o código na recepção, eles inserem o código no leitor e dão a indicação do lugar e qual o acesso.

Por isso lhe dizia que os jornais já deram o que tinham a dar em termos de divulgação. Apostamos muito nas redes sociais: o twitter, o facebook, o hi5 e pelo menos, o teatro está a ser badalado, temos os nossos amigos no facebook e isso depois multiplica-se e está a resultar.

MJ- Em relação ao orçamento, 440 mil euros vêm da Câmara?

JMP- Sim, mais os 20 mil euros do mecenato e depois o teatro tem receitas próprias, entram à margem deste orçamento. Essas receitas próprias vêm dos serviços externos, das concessões, do aluguer da sala.

Cedemos a sala à Caixa Geral de Depósitos para a apresentação da Orquestra Metropolitana de Leiria, temos aqui o evento anual da Primavera que é de Braga e que faz aqui o seu evento anual. Por ano, isto dá mais ou menos 10 a 12 mil euros de concessões e de cedência da sala a privados ou para eventos de cariz privado. Temos a concessão do bar em que neste momento a empresa está em fase de reestruturação, vamos lançar concurso agora, é a chocolataria que fechou há um mês. Embora os custos da água e da luz sejam por nossa conta, é uma renda que nos dá cerca de 15 mil euros

ano. Temos as concessões da publicidade, dos slides do cinema e dos plasmas que ainda não estão a funcionar mas que estamos a receber como se eles cá estivessem, que nos dá cerca de 2 mil euros ano, o vídeo wall está avariado, é de um concessionário privado, dava 500 euros por mês. Temos uma série de outras fontes de rendimento que ajudam. Estamos a falar em 500 mil euros de orçamento para investir aqui.

MJ- Os objectivos foram atingidos?

JMP- Só daqui a 5 anos é que vou ver se estou a gastar ou não o público com a programação que lhes estou a dar, as pessoas podem-se fartar de vir ver o Lago dos Cisnes, o Quebra Nozes, aquelas coisas do Leste, como o exército russo em que tive uma sala cheia que dava 4 salas. Podem-se fartar de ver algo em que temos apostado por nos dar rentabilidade económica, o teatro comercial, tipo José Pedro Gomes. O público também se gasta e só daqui a 5 anos é que sei! Tal como o concerto do dia dos namorados que tem estado a correr lindamente, só daqui por 5 anos sei se se esgota ou não. No dia do pai tenho tido sempre fado, isso também se pode gastar, no próximo ano vou cá ter a Carminho, como gostaria de ter cá o Carlos do Carmo mas isso são valores muito elevados.

Cumpr-se o objectivo de ter uma programação diversificada. Acho que 64 mil espectadores para o dinheiro que tenho para programar, está a ser um projecto mais do que bom. Isto é a minha análise!

Em termos de curriculum, gostava de trazer mais coisas no sentido de valorizar o curriculum desta casa, gostava de trazer cá todos os anos o Rui Horta, a Companhia Paulo Ribeiro, a da Olga Roriz, a Companhia Nacional de Bailado, o António Pinho Vargas que não trago, não tenho capacidade, não posso condicionar uma programação de três meses por causa de um espectáculo.

MJ- Como caracteriza a identidade do teatro, em três adjectivos?

JMP- Este teatro tem sido acarinhado pelo público que aqui vem e pelos municípios ao longo de toda a sua existência. Temos reclamações do serviço, como é óbvio, mas em termos de sermos qualificados de sorvedores de dinheiros públicos, do espaço não ser aproveitado, isso não! O teatro é muito bem visto e acarinhado pelas pessoas de Leiria. Esse acarinamento já existia quando eu aqui cheguei e continua a existir. Há pouco tempo recebemos através do destacável que vem na agenda, a sugestão: ‘continuem com esta programação’. O espaço foi, é e espero que continue a

ser acarinhado. A palavra acarinhado é o que eu sinto quando as pessoas olham para o teatro.

MJ- Como foi feito o seu recrutamento?

JMP- Esta casa era um cinema, hoje é um cineteatro, na altura em que vim para aqui isto ainda era um cinema. Fui recrutado para gerente com a categoria profissional de gerente de cinema, depois acabei por abarcar a administração do teatro porque o gerente de cinema nas salas de cinema não tem poder de administração nem de direcção, mas aqui fiquei com a responsabilidade de direcção, administração, aquisição de bens. Tive que abarcar a área financeira, a área artística da programação, os recursos humanos porque a pessoa que estava aqui foi para director de operações dos cinemas da Lusomundo. Formavam-se aqui tão bons profissionais que a Lusomundo veio cá buscá-los.

Vim para aqui em 2002; nessa altura começaram a aparecer os primeiros zumbidos de que vinham para Leiria os cinemas comerciais da Castelo Lopes, eu associei isso aos novos espaços que estavam a ser recuperados como o teatro de Torres Novas onde está o João Aidos, como o Teatro Aveirense tinha sido há bem pouco tempo. Comecei-me a aperceber que estes espaços tinham algum apoio do Ministério da Cultura, estudei alguns processos, falei com algumas pessoas, informei o Vereador, pedi para me fazerem um estudo no Gabinete de Desenho da Câmara para ver o que é que este teatro precisava para continuar aberto, o que deu um dossier com umas 6 a 10 páginas. Dirigi-me ao então Secretário de Estado Adjunto do Ministro da Presidência, que por acaso conhecia, mas só por acaso, fui no meu carro em termos particulares, ele ficou com o dossier, conseguiu falar com o Secretário de Estado da Cultura, que entendeu que de facto aquela obra suportada pela Tabaqueira era minúscula para uma cidade de distrito. O teatro tinha autonomia privada, embora as obras fossem suportadas pela autarquia e foi ela que deu todo o cunho formal a este processo. Surgiu dali uma missiva de no prazo de uns meses ser necessário um projecto, feito por especialistas, com cabeça, tronco e membros. Contactei o arquitecto Portugal que já faleceu, deram-me as referências do João Aidos que já conhecia o arquitecto, formou-se aqui uma equipa, apresentámos o projecto, foi aprovado e foi assim.

A minha história aqui passou por isto, não estava minimamente ligado à gestão cultural, era um consumidor normal de cultura, não tenho formação nesta área, nem eu, nem grande parte dos meus colegas. O João Aidos é engenheiro mecânico, eu sou



advogado, exerco, tenho o privilégio de exercer aquilo que gosto como tenho esta fonte de rendimento. Neste momento estou à espera que a minha mulher agarre nos sacos do Continente e mos ponha à entrada da porta, porque já não vou jantar a casa há uma série de dias, principalmente agora desde que mudou a Câmara, há uma série de relatórios para entregar...

MJ- Qual é o seu cargo?

JMP- Director artístico. Como sabe os teatros não têm gerentes, têm directores, exerço funções de direcção artística e financeira e depois acabo por abarcar os recursos humanos.

Esta função de direcção aconteceu nem por convite nem por oferta, caiu-me nas mãos. Isto pertence ao regime normal da segurança social, não é função pública. Eu vim substituir o gerente da casa. Tenho um contrato de trabalho privado como se tem numa empresa qualquer. O meu contrato de trabalho não termina; termina se me quiserem encostar numa secretária cheia de papéis e virada para a parede! Termina nesse sentido, podia aguentar três meses, mas mais não! Não faço parte do poder local. As minhas funções não terminam com o mandato político, já que este equipamento tem autonomia administrativa. É um serviço municipalizado da autarquia como são os SMAS.

Eu posso receber mecenato porque não tenho como fim o lucro, o meu fim nos estatutos é a beneficência. Formalmente as receitas não podem nem devem ficar aqui, acabam por ser aplicadas aqui por necessidade, no nosso estatuto, era 10% para a Santa Casa da Misericórdia, 5% para habitação social, 2% para desfavorecidos etc., só que era numa altura em que os municípios ainda não tinham definido as suas componentes sociais. Hoje o teatro já deixou de ser um cinema, o cinema dava lucro e esse lucro era dado à Câmara para a Câmara distribuir por aí. Agora os lucros são para investimento e não chegam, tanto que temos subvenções municipais.

MJ- A posição de direcção é de autonomia em termos de decisão de programação, é a si que compete decidir?

JMP- Sim, mas eu faço questão de que todos os espectáculos sejam ratificados pelo vereador da cultura, a opção é minha; a vereação executiva anterior exercia alguma influência, agora este ainda não sei. Mas creio que não, segundo o que falámos acho que tenho autonomia para programar!



## CENTRO DAS ARTES DO ESPECTÁCULO - PORTALEGRE

27 de Agosto de 2009

JR - Joaquim Ribeiro (Director Artístico do teatro, é responsável pela Programação, Marketing e Publicidade desde a abertura; o seu recrutamento foi por convite, já era funcionário da Câmara, trabalhava há quatro anos na área da cultura e programação quando o equipamento surgiu; é licenciado em Marketing)

MJ - Maria João Centeno

MJ- Qual o processo que esteve na origem da construção deste teatro?

JR- A Câmara candidatou-se na altura em que o Ministro da Cultura era o Manuel Maria Carrilho, foi apresentado um projecto que gerou polémica, já que diziam que era desenquadrado do resto da praça. O processo acabou por ir todo abaixo, esteve em risco de se perder o financiamento por causa disso. Com outra vereação fez-se novo concurso e foi então aprovado o que deu origem ao actual edifício. Em termos de custos ficou em 1.2 milhões de euros, só o edifício, depois a parte técnica foi mais meio milhão. 75% desse valor foi financiado pelo Ministério da Cultura e os restantes 25% pela autarquia.?

MJ- Quais são as linhas estratégicas do equipamento?

JR – Os objectivos são criar parcerias com as instituições da região, formar públicos e criar uma oferta diversificada e regular. No entanto, quando me convidaram para vir fazer direcção artística, como estamos numa pequena cidade com 7 mil habitantes, é um dos centros de artes do país com uma abrangência demográfica mais baixa, falei com o Vereador da Cultura, o Polainas e disse-lhe que só valia a pena fazer uma programação a nível nacional e internacional, de forma a captar públicos de fora, porque aqui não há público suficiente. Esse sempre foi o meu objectivo, bem como obter também uma mais-valia em relação ao turismo cultural da região.

MJ- Quais são os objectivos em termos de programação? A preocupação é mais de formar públicos ou criar possibilidades de criação artística?

JR- A formação de públicos está sempre inerente. Eu sou apologista de que a formação de públicos se faz com uma programação regular. Nem é tanto com um serviço educativo forte mas acima de tudo com uma programação regular de qualidade.

A parte do serviço educativo aqui nunca foi muito feliz! O problema é que tive que me cingir um bocado àquilo que havia na Câmara, a única pessoa que metemos de fora foi o técnico de som, a pessoa que está no serviço educativo é uma pessoa que está na Câmara já há muito tempo, trabalhou nos recursos humanos, depois tirou o curso de animação sociocultural na Escola Superior de Educação de Portalegre, veio para aqui, tem muito pouca experiência, limita-se a contratar espectáculos de cariz infantil e pouco mais...

MJ- O serviço educativo deve envolver a comunidade na produção do espectáculo, mas aqui parece ter um mero carácter de apresentação de produtos? No entanto, em termos da outra programação que não a do serviço educativo, quais são os grandes objectivos que definiram?

JR- Como disse antes é o de captar públicos de fora, esse é o grande objectivo! O que se conseguiu nos primeiros dois anos, mas que se tem conseguido cada vez menos porque tem havido cada vez mais cortes no orçamento. Nos primeiros anos conseguiu-se, tive com frequência pessoas de Guimarães, Faro, Madrid, Sevilha, Badajoz, Santarém, Évora, Castelo Branco, Braga, muita gente de Lisboa! O país é pequeno por isso em poucas horas se vai a um sítio. Cheguei a ter espectáculos em que 80% do público era de fora da cidade.

MJ- Em termos programáticos quais são os temas, os eixos programáticos definidos?

JR- No primeiro ano foi o mais abrangente possível, porque a intenção era mostrar o espaço, as valências e as potencialidades do espaço. No segundo ano fizemos uma aposta na área do Novo Circo e do Burlesco, fizemos muitos espectáculos que culminou no final do ano com um festival de Burlesco, com vários espectáculos durante vários dias. No ano passado e este ano apostámos mais na área do fado, nos novos valores do fado. Este ano, as coisas estão um pouco complicadas porque têm havido muitos cortes de orçamento, acaba-se por aproveitar algumas oportunidades que aparecem mais do que propriamente escolher o que se quer fazer.

MJ- O encadeamento entre os núcleos de programação segue alguma lógica pré-definida?

JR- Há alguma lógica a nível de estilos, em cada trimestre tenta-se abranger a nível percentual estilos e públicos diferentes. Em teatro e dança, a aposta aqui é muito

fraquinha. A aposta sempre foi mais na música por várias questões: uma tem a ver com uma opção própria e outra por uma questão financeira. Acaba por ser um espectáculo menos oneroso do que um espectáculo de dança ou teatro. Portanto, foi por gosto e por questões financeiras.

Todos os trimestres tentamos que haja uma oferta para diferentes públicos, quer a nível de teatro, quer da dança, apesar de aqui serem de semestre a semestre. Dentro da música, tento abranger vários estilos: clássica, contemporânea, para não saturar sempre o mesmo público-alvo.

MJ- Dentro desses temas, quais são os critérios adoptados na selecção dos espectáculos? Há alguma preocupação com a internacionalização, têm que ter x por cento de espectáculos internacionais ou não?

JR- No início houve mais essa preocupação porque quisemos atingir 50% de programação internacional, se calhar até excedemos esse valor. Mas havia mais poder financeiro e eu podia ligar a outro programador e em conjunto trazermos um espectáculo, dividíamos os custos, havia maior facilidade. Agora estou um pouco cingido àquilo que está na Europa e às coisas que andam a circular por aí, o que está em digressão na Europa e que consigo puxar para cá. No primeiro ano trazíamos artistas americanos, havia essa facilidade financeira.

MJ- Em termos de critérios adoptados para seleccionar este ou aquele grupo, a consagração é uma coisa que vos preocupa?

JR- Há alguma selecção, mas gostamos de fazer apostas em projectos novos. A única coisa que se pede é o mínimo de qualidade.

MJ- Há propostas de criadores que chegam aqui ou são vocês a entrar em contacto com eles?

JR- Propostas de criadores são às centenas todos os meses, se aproveitar 1% é muito, se atendesse todos os telefonemas que chegam, não fazia mais nada!

MJ- Quais são as parcerias que têm com os agentes locais?

JR- No início, não quis apostar muito no teatro e o que trouxe aqui foi um pouco mais comercial, projectos que não vinham a Portalegre regularmente porque supostamente a companhia de teatro local é que deveria trazer o teatro de autor, mas não o faz. O acordo que fizemos com esta companhia foi de a partir do final de 2007,

fazerem as estreias no CAEP, inicialmente em três dias, depois passou a um dia porque no 2º e 3º dias não havia ninguém. O festival de teatro é meio, meio. São 15 dias bastante concorridos, tenho sempre muitas reservas sobre este modelo. São peças todos os dias, um dia no CAEP, outro dia no espaço deles. No dia em que não há espectáculo no CAEP, tem de se fazer a montagem para o dia seguinte. E é assim que funciona a parceria com eles.

Também temos parcerias com o Grupo de Cantares do Semeador e a Banda Euterpe, mas neste caso trata-se exclusivamente de cedência de salas. Com o Orfeão de Portalegre e como a sede deles ruiu, estamos a acolhê-los desde o final de 2008, têm lá um gabinete e fazem os ensaios regulares, duas vezes por semana ensaiam no espaço do café concerto.

Há também a sala de ensaios das bandas, foi criada na altura com a Quinas das Beatas, disponibilizamos uma sala equipada com baixo, guitarra, e bateria. A malta nova que tenha projectos e queira ensaiar pode fazê-lo a um preço simbólico de um euro por duas horas. Esta iniciativa foi criada há três anos num projecto em que o objectivo era promover e divulgar a nova música portuguesa e criou-se um espaço de apresentação – a Quina das Beatas - e um espaço de criação.

MJ- Há alguma parceria com a Escola Superior de Tecnologia e Gestão?

JR- Sim, eles têm cursos de Design Gráfico e de Design de Animação. O protocolo que tem havido é mais com o curso de Design de Animação. Eles têm um festival, o Animatu, que é realizado em conjunto com Beja e esse festival é apresentado metade no CAEP e metade na escola. Temos também feito algumas colaborações em workshops, como o da Bárbara Meyers, que é uma das administradoras que trabalhou em vários filmes como o Shrek, o Senhor dos Anéis. O CAEP e a escola pagaram em conjunto a vinda dela cá e fez-se o Workshop.

Com outras escolas, como a Escola Silvina Candeias, o que acontece são cedências.

MJ- O festival do Burlesco este ano foi realizado em conjunto com Braga, Lisboa, Estarreja e Vila Real. Como se chegou a esta parceria entre estas cinco cidades?

JR- Os programadores são poucos e toda a gente se conhece, criam-se afinidades mais com uns do que com outros; também por causa do estilo de programação que se faz. Para mim, no fundo, uma rede só é vantajosa a nível internacional, porque a nível

nacional acaba por não trazer grandes vantagens. Um artista nacional que faça digressão, não é por a rede lhe comprar os espectáculos que fica mais barato. Os preços de digressão até estão mais baratos do que o normal e eles não baixam esses preços. Nos internacionais há mais vantagens, porque há uma despesa enorme que são as viagens, se se puder dividir os custos com três ou quatro sítios é logo uma grande diferença. Para além dos custos, o próprio cachet é negociável se comprares dois, três ou quatro apresentações. Aí há grandes vantagens!

MJ- O CAEP pertence a outras redes além desta?

JR- Candidatámo-nos agora a uma rede, que foi já aprovada e que vai começar a funcionar a partir de Outubro, com Faro, Beja e Setúbal. Setúbal, com o Luísa Todi, esta ano ainda não vai entrar, só para o ano, quando as obras estiverem concluídas.

Fizemos a rede com esses quatro teatros com o objectivo de esses quatro serem os teatros mais significativos da parte sul do país. Fizemos a candidatura que foi apresentada ao Ministério da Cultura e aprovada em Julho com uma ou outra condicionante. O objectivo é a rede fazer circular espectáculos entre si, tentar fazer circular as produções locais, de forma a dinamizá-las. Se bem que aqui em Portalegre não sei muito bem o que hei-de apresentar! De resto, vamos aproveitar contactos internacionais e dividi-los pelos quatro teatros, assim teremos mais força perante os mecenas e pode ser que se consiga alguma espécie de apoio.

MJ- Tenho conhecimento de uma outra rede que envolve Portalegre, Óbidos, Guimarães, Montemor-o-Velho e Montemor-o-Novo, a das cidades criativas? Em que ponto está essa rede?

JR- Não tenho conhecimento nenhum sobre isso, a não ser que tenha passado directamente pelo vereador da cultura, eu aqui não sei nada! Pode existir, mas não tem nada a ver com o Centro de Artes.

MJ- Em relação a mecenato, vocês não podem ter mecenas directos. Como é que se conseguem outro tipo de apoios?

JR- Há um ou outro aluguer de sala, que são muito poucos, porque em termos políticos, ainda mais este ano, por ser de eleições, há muitas borlas. São para aí 3.000 euros de aluguer de salas que realizo por ano.

Conseguí patrocínios para o Festival de Jazz, um da Caixa Geral de Depósitos, que pagou um terço do festival, foi muito bom, mas este ano já não consegui. Este acaba por ser um patrocínio dissimulado de mecenato porque eles doam o valor e a Câmara diz que aquilo é uma doação.

Além deste não se consegue muito mais, é muito complicado! Não tens pessoas, as empresas que o fazem, podem fazê-lo por motivos fiscais mas também querem outro tipo de benefício, visibilidade por exemplo e isso é um drama aqui! Conseguiu-se a Caixa Geral de Depósitos nem tanto pelo prestígio mas mais pelas políticas culturais que eles têm, são mais abertos do que uma empresa privada.

A Delta Cafés, sendo uma empresa da região, poderia esperar-se qualquer coisa, só que depois tens as questões políticas pelo meio, a Câmara de Portalegre é PSD, o Comendador Rui Nabeiro é PS! A Delta Cafés financia teatros bem mais distantes, como o Teatro Municipal da Guarda, o Viriato em Viseu, o Virgínia em Torres Novas, mas quem estabelece os patrocínios não é Campo Maior, é a direcção de Coimbra. Sei que eles conseguem o patrocínio a partir de Coimbra.

O que eu vou conseguindo por aqui são umas coisas esporádicas, umas águas, por exemplo. Para teres uma ideia, houve uma sobrinha do comendador Rui Nabeiro que pediu um patrocínio à Câmara, como finalista de um curso, para uma visita de estudos e deram-lhe 500 euros. Eu pedi patrocínio à Delta Cafés para o Festival de Jazz e deram-me 500 euros. Parece que foi mesmo para não ficar a dever favor, toma lá os 500 euros! É tão mau quanto isso!

Ontem dei uma volta pela Rua Direita (antiga Rua do Comércio), vi uma quantidade de lojas fechadas, tudo a trespassar-se. Assusta um bocado!

MJ- Quais são as relações com os outros teatros da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros?

JR- Se calhar eu preferia estar numa outra rede, com quem tivesse mais afinidades do que nesta com Beja, Setúbal e Faro. Com Faro tenho alguma esperança!

Em todos os teatros, os directores artísticos acabam por ter muita influência. Como os meus gostos têm mais a ver com música, isso reflecte-se na programação, tal como noutros sítios, o Américo na Guarda é um homem de teatro, daí a incidência sobre o teatro, em Viseu é mais dança por causa do Paulo Ribeiro. Acho que é isso que tem uma certa piada nos teatros, haver essa diversidade.



MJ- Qual é o perfil do público do CAEP?

JR- No início, a minha ideia era diferenciar cada um dos espaços do centro de artes com um tipo de programação diferente. O Café Concerto com a Quina das Beatas era para um público mais juvenil; o Grande Auditório para uma população o mais generalista possível, pois é muito grande; no pequeno auditório, música clássica, contemporânea, que até hoje ainda não resultou muito bem, tem muito pouca afluência. Mesmo com um conservatório com bilhetes de borla - que eu ofereço - não aparece ninguém!

O problema é que, em Portalegre, esse tipo de serviços são muito fechados, fazem as coisas para eles, não se consegue compreender! Há uma escola privada, a escola Adágio, que tendo as suas limitações, ensina música - bem ou mal, mas ensina -, a esses ofereço bilhetes e vêm muitos. Do Conservatório não aparece ninguém. Ou só aparecem 3 ou 4 professores, quando eu ofereço bilhetes no intuito de ter alunos.

Os espectáculos de música clássica/contemporânea no pequeno auditório continuam a ser realizados, todos os trimestres faço três ou quatro espectáculos, com afluências de 20 ou 30 pessoas!

MJ- Verifiquei que acumula várias funções, além da Direcção Artística, está o Marketing, as Relações Públicas, a Publicidade e a Produção!

JR- Já faço pouca produção. No início, estava um pouquinho em cima de tudo, depois a equipa foi-se formando, as pessoas começaram a perceber aquilo que tinham que fazer e as coisas agora já fluem naturalmente e por si! Em termos de política de comunicação sou responsável por algumas coisas, mas há um departamento da Câmara que assegura a parte a nível local.

MJ- Quais são os instrumentos de divulgação que têm?

JR- A agenda trimestral, o blogue (inicialmente tínhamos um site, depois passámos a ter um blogue). Esta opção tem a ver com o facto de o blogue poder ser interactivo, no entanto, nunca funcionou, as pessoas não têm o hábito de partilhar, de comentar, mas a ideia era as pessoas poderem participar.

Tenho também uma mailing list de endereços electrónicos, cerca de 10 mil, e utilizo-a mais ou menos uma vez por semana.

As relações com a comunicação social local são más, porque eles divulgam as coisas, bem ou mal divulgam, mas não há capacidade crítica nem analítica. Vão assistir a algumas coisas mas acabam por transcrever os press releases que são emitidos. O único que vai aos espectáculos e faz crítica é o Meira do Jornal Alto Alentejo. Agora há uma nova revista, que apareceu há quatro meses, a Pormenores, que pretende abranger o Alentejo todo, tem feito um trabalho interessante! Vamos ver!

O mais frequente é os jornalistas pegarem naquilo que nós mandamos e fazerem copy paste. No caso da Agência Noticiosa Lusa, quando o comunicado chega às mãos do jornalista, ele faz uma peça mais alargada. Depois, lança essa notícia nos sistemas deles, há alguns jornais que agarram e aí acabam por ser publicadas notícias iguais em diferentes suportes!

Na comunicação social nacional e pelo facto de ter começado a fazer programação internacional, já aparece muita coisa. Cheguei a ter espectáculos em que ainda nem tinha começado a divulgar e já havia coisas a anunciar por todo o lado. Basta um pegar e pegam logo três ou quatro e pronto! Um bom nome - bom artista - sozinho acaba por fazer toda a diferença.

No Festival de Jazz, a comunicação social nacional entra em contacto connosco todos os dias. Nessa altura, dou-me ao trabalho de mandar e-mails pessoais ou telefonar a certos contactos que tenho na Cotonete, na Lusa, no Jornal Público, aí é mais cuidado. No resto, não se justifica! Recebem sempre a informação, mas não precisa de ser tão personalizada!

Em termos de cidade, e por cada espectáculo faz-se um cartaz tipo, é afixado aí pelos cafés, lojas, em formato A3 e depois temos os mupis, normalmente compro um pacote anual de x, depois vou gerindo isso pelo resto do ano. A empresa que gere os mupis é responsável pela distribuição pela cidade, mando-lhes a imagem, eles imprimem e colocam, fazem o circuito da cidade. Faço o mesmo em relação a dormidas e refeições, compro um pacote de por exemplo 300 por ano e vou gerindo!

Por correio segue a agenda. Temos uma mailing list de 2000 e tal pessoas em que perto de 1000 são endereços de fora da cidade.

MJ- Qual é o orçamento do centro de artes?

JR- Em 2007 foi à volta dos 800 mil euros e no ano seguinte baixou para os 600 mil euros. Desse bolo, em 2007, 380 mil euros foram para programação e em 2008, o

valor baixou 100 mil euros. Este ano, o orçamento é mais ou menos igual ao do ano passado.

O último trimestre de 2007 foi um drama porque em 2006 houve imenso dinheiro e quando chegámos ao último trimestre de 2007 não, esta situação já tinha acontecido noutros anos como há dívidas que transitam de um ano para o outro, por vezes estás a contar com um saldo e quando verificas tens muito menos porque transitaram despesas de um ano para o outro, mas nos primeiros dois anos houve sempre uma rectificação e o problema no último trimestre de 2007 é que não houve essa reposição. Tive que cancelar espectáculos e transitá-los para 2008. Um deles foi muito complicado, o espectáculo com o Bill Frisell tinha sido marcado com um ano de antecedência e depois foi desmarcado dois meses antes de acontecer. A partir daí foi corte atrás de corte!

As receitas próprias vão todas para a Câmara. No fundo pode-se dizer que estavam destinados 400 mil euros, depois como não houve o reforço tive que andar com o vereador a verificar todas as rubricas, a tirar 5000 daqui, 5000 dali.

O orçamento vem todo da Câmara que no fundo abate depois a receita.

MJ- Em termos de estrutura camarária, o Centro de Artes está na dependência do vereador da cultura e por exemplo em termos de despesas está junto a outros?

JR- Não, existe uma rubrica autónoma para cada equipamento. No caso do CAEP, a rubrica contempla a programação, o cinema por causa dos direitos de autor, a produção – aluguer de material, refeições, dormidas, etc.

O CAEP está na parte da cultura, assim como todos os outros equipamentos – museus, biblioteca, todos estão autonomizados, todos têm um orçamento próprio, embora nunca seja uma coisa de fiar pois se uma rubrica qualquer precisa de dinheiro, vai buscá-lo a outro lado e depois diz que repõe ou então transitam 50 mil euros de dívida de um ano para o outro e ninguém me diz nada, foi por exemplo o que aconteceu em 2008. Eu tenho as contas todas feitas, sabemos o que já gastámos mas depois nunca é real, é sempre abaixo do que estava definido.

MJ- Os objectivos do CAEP foram atingidos?

JR- A nível de públicos, não me posso queixar, acho que tem sido bastante razoável, a nível da captação de públicos de fora também não me posso queixar. No

Café-Concerto, a Quina das Beatas tem público do outro lado da fronteira; o espaço é agradável, pode-se beber um copo e ver música ao vivo. No Grande Auditório, a programação como é mais generalista, já tem um público mais heterogéneo. Faço aqui coisas que o Américo Rodrigues nunca faria na Guarda: trago um teatro de revista uma vez por ano, é importante pois estamos em Portalegre que tem uma população bastante envelhecida, não me custa fazer uma cedência na programação e assim consigo atrair o pessoal mais velho.

No cinema, também somos nós que fazemos a programação. Como não há cinema na cidade, faz-se aqui. É no pequeno auditório e é uma coisa que dá lucro. Se existisse outra sala de cinema, não me importava de acabar com o cinema comercial aqui e podia enveredar por coisas alternativas.

No início, ainda houve um ciclo de cinema oriental porque existia uma parceria entre o CAEP e uma associação, a Prometeu, que entretanto desapareceu! Se para o ano abrir o Shopping com salas de cinema, acabo com o cinema mais comercial aqui e já me posso dedicar a uma política de cineclube.

Este ano, fiz uma extensão do Indie na semana a seguir ao festival ter acontecido em Lisboa. Preparei uma grande campanha de divulgação em mupis e depois não apareceu. Por exemplo, o Festival de Jazz tem muito público, felizmente! Ainda ontem estive a falar com o Pedro da Trem Azul, ele vai aos festivais todos e o de Braga foi um fracasso, teve muito pouca gente a assistir, aqui é um sucesso! E até temos arriscado muito em termos da programação, há nomes que se fazem aqui que hipoteticamente não seriam fáceis de fazer boas casas, mas aqui enchem.

Em Torres Novas houve um festival de blues que também foi um fracasso. O modelo é próximo do de Coimbra, mas em Coimbra, as salas estão cheias, com 1000 pessoas e em Torres Novas estavam para aí 100 pessoas!

No caso da extensão do Indie, tivemos um cuidado enorme a escolher os filmes pois alguns não têm legendas. Só trouxemos filmes legendados, com tantos cuidados e foi o que se viu, 10 pessoas por sessão!

MJ- Como caracteriza o Centro de Artes em termos de identidade, três adjetivos:

JR- Inovação, um pouco utópico às vezes e empreendedor. Houve muitas bandas locais, que são o que são, mas começaram a fazer coisas. O que havia nos anos 80,

imensas bandas de Liceu, começou a ressurgir, com aquele espaço de que falei para ensaios. Na altura gastámos 5000 mil euros para pôr lá uma bateria, amplificadores e todo o material necessário e valeu bem a pena!

MJ- Como foi feito o seu recrutamento?

JR- Foi por convite, já era funcionário da Câmara, trabalhava há quatro anos na área da cultura e programação. Na altura era técnico e agora sou técnico superior, apesar de esta passagem não ter tido a ver com a mudança de funções, o processo já estava a desenrolar-se, até porque já tinha terminado a licenciatura em Marketing. Devo ser o director artístico mais mal pago do país; não devo ser, sou...

Grande parte dos restantes programadores é paga pelas empresas municipais e acabam por ter alguma flexibilidade nos quadros. Por exemplo, em Beja, o Murteira é chefe de departamento e acumula com a programação do Teatro.

Assumir a direcção artística acabou por ser uma coisa natural. E a minha função não está dependente da vereação, se a vereação cair, eu fico na mesma. Ao fim de três anos, conseguimos resolver os problemas de pessoal no centro de artes. O pessoal veio todo da Câmara, tirando a parte técnica em que são quatro e só um veio da Câmara.

Aceitei o convite porque sempre foi uma coisa que ambicionei, quando estava na área da cultura comecei a fazer a candidatura para o ministério conjuntamente com o Departamento de Projectos da Câmara e depois o projecto foi aprovado, o que ainda aguçou mais o meu apetite.

O facto de ter uma formação na área da comunicação também ajudou apesar de a comunicação em Portugal ser muito ingrata, eles só vêm Lisboa e Porto à frente.

Mesmo no Festival de Jazz se não meto um grande nome à frente do cartaz..., este ano quem levou o festival às costas foi o Jonh Zorn, o mediatismo todo que houve foi por causa dele. O festival já tem algum nome e reconhecimento mas a nível mediático nunca tive tantas chamadas de órgãos de comunicação locais, regionais e nacionais.

MJ- A direcção artística é desempenhada de forma autónoma em relação à vereação?

JR- Sim, é um trabalho autónomo. Há um ou outro espectáculo que o vereador me pede e eu não digo que não, obviamente. Ele confiou e deu-me carta-branca, ao

princípio estava um bocado reticente, mas ao fim de seis meses, a confiança já estava instalada. O anterior vereador já era diferente, nunca ligou muito ao CAEP, pediu-me o material todo sobre a programação no período eleitoral e aproveitou aquilo politicamente. Em relação à restante programação além do CAEP, fazíamos as coisas metade a metade, aceitava as coisas que eu propunha, mas ele tinha sempre a última palavra, tinha controlo total sobre as coisas, as coisas que ele propunha faziam-se sempre, era a relação poder/funcionário. Comparando um com o outro, o anterior vereador era muito controlador.

## TEATRO SÁ DA BANDEIRA – SANTARÉM

24 de Setembro de 2009

NF - Nelson Ferrão (programador do teatro; entrou para a Câmara Municipal de Santarém em 1984; enquanto chefe da Divisão de Cultura, Desporto e Turismo do Departamento de Assuntos Culturais e Sociais da Câmara assumiu a responsabilidade pelo Teatro; em 2005, um ano após a reabertura e com a eleição de um novo presidente, é destituído do cargo e solicita permanecer no teatro, o que veio a acontecer; é licenciado em Sociologia e pós-graduado em Cultura e Comunicação pelo ISCTE)

MJ - Maria João Centeno

MJ- Este equipamento foi adquirido pela Câmara em 1997 e reabriu depois em 2004. Como se trata da remodelação de um espaço, que implicações é que isso teve em termos de memória para a cidade?

NF- Essa é uma das questões fortes, uma vez que há uma grande presença, um controlo da sociedade civil sobre todas as obras e intervenções que se fazem no edificado. A obra neste teatro não escapou a esse controlo. Em termos da orientação que havia na altura, quisemos dar a conhecer o projecto, sensibilizar a população para aquilo que se pretendia, e a partir daí, perceberam toda a lógica do projecto e os compromissos que estavam em jogo e isso cumpriu-se com toda a normalidade.

Em termos de filosofia inicial, de projecto inicial, não no início mas a meio do projecto de obra, houve um compromisso com a construtora, para que assim que surgissem alguns vestígios no subsolo, eles nos informassem rapidamente, para averiguarmos se tinham valor ou interesse e se assim fosse o caso fazer uma intervenção mais cuidadosa. Em relação ao edificado, havia a ideia, que depois viemos a comprovar como falsa, de que era um edifício antigo e que mereceria ter alguma preservação. Acontece que depois, assim que se começou a intervenção, se percebeu que não, o que tinha mais interesse era manter a fachada e a parte traseira. O interior acabou por ser todo intervencionado, mantendo-se a traça estrutural do edifício.

O edifício era uma caixa de sapatos, por assim dizer no sobre comprido. Manteve-se a caixa de palco, mantiveram-se as dimensões da sala, mantiveram-se as escadas que fazem a passagem do r/c ao quarto nível e tirou-se o segundo balcão e a

cabine que estava a esse nível, pôs-se ao nível do primeiro balcão para ficar mais perto do palco, para não haver uma distância tão grande entre a máquina de projectar e o palco.

A capacidade da sala reduziu 70 lugares, era cerca de 270 e passou para 200 com outras condições e portanto manteve-se a traça geral, aguentou-se a fachada naqueles alicerces, pôs-se a pedra à vista, o reboco ficou à vista. Na traseira a mesma coisa, levou uns contrafortes e uns reforços interiores e todo o resto foi remodelado: as paredes laterais, nos vãos interiores ganhou-se um segundo nível que não existia para actividades diversas, no quarto nível também se ganhou mais um metro de altura que não implicava com as cerzias da rua e ganhou-se também um espaço de ensaios, uma sala de ensaios. Em termos do edifício, ganhou-se a zona adjacente que fazia parte do complexo do teatro onde se colocou um elevador, o sector administrativo e o sector que foi depois dado como piano bar e espaço de internet, ciber-café. Ganhou-se também o bar no r/c, que não havia, e ganhou-se também a parte dos três camarins. A caixa de palco também foi remodelada e ganhou-se em arrumação e em recursos técnicos.

MJ- O teatro esteve muito tempo fechado?

NF- O teatro funcionava como uma sala de cinema explorada pela Lusomundo com filmes maioritariamente dos anos 70 e 80 e, em 1989, a Câmara retoma a propriedade do edifício.

MJ- Em termos de memória da cidade, este espaço não estava associado às artes do espectáculo?

NF- Mais cinema, efectivamente. Inicialmente, nos anos 30 e 40, ainda houve outro tipo de actividade. Mas depois nas décadas de 60 e 70, foi mais cinema, filmes de artes marciais, sexo, hard core aos fins-de-semana. Era uma oferta diferenciada em relação ao que havia na outra sala da cidade, o Teatro Rosa Damasceno, que passava os filmes mais comerciais. Por isso, a memória que existia ligada ao espaço era das gerações que tinham passado pelo teatro, assistindo aos espectáculos de cinema aos fins-de-semana. Não havia uma presença muito forte, a meu entender, que reivindicasse o estatuto do espaço para o manter na mesma situação.

Depois em 1989, a Câmara toma posse do espaço e durante a década de 90 começamos a fazer aqui alguma coisa mais do que só cinema: alguns ciclos de cinema temáticos e actividades de teatro com os grupos de teatro de Santarém. E é aí que a



companhia de teatro Bernardo Santareno começa a ficar mais sediada no espaço e a usar o espaço. Nessa altura, fazíamos a programação ao contrário, eles estavam por cá, usavam o espaço como queriam e quando a Câmara queria, articulavam-se espectáculos e sessões de cinema. Esta situação manteve-se até 1997, altura em que o edifício deveria ter ido para obras mas houve um despique entre dois concorrentes que apresentaram duas propostas diferentes e teve que ir para tribunal, para dirimir o contencioso, o que demorou até 2003 para ser resolvido. Nessa altura, o espaço estava depauperado, havia infiltrações na sala e tudo apontava para uma intervenção que veio a acontecer em 2003, ano em que o teatro entrou em obras e inaugurou veio a inaugurar no 19 de Março de 2004.

MJ- Um dos objectivos do teatro é essencialmente ser um espaço dedicado às artes de palco?

NF- Sim, porque até à abertura deste espaço o que se fazia de artes de palco era ou nos espaços não convencionais que tínhamos como igrejas ou num espaço com algumas condições mas com carências técnicas, era o espaço do Instituto Português da Juventude, não tinha régie, não tinha luzes, a sonoplastia era insuficiente, tinha-se que colocar lá tudo.

MJ- E em termos de programação, quais são as opções a partir de 2004?

NF- Em 2004, inventámos uma filosofia que passava por ajustar a programação do teatro à abertura a todas as categorias artísticas que pudessem passar no teatro.

MJ- Em termos de programação, o objectivo é a diversidade e a regularidade e também me apercebi que estava definido que cada semana seria dedicada a uma arte de palco.

NF- Sim, tendencialmente sim, vai-se mantendo o objectivo da diversidade e regularidade e essa ideia de uma semana para cada arte de palco também se mantém, mas com as dinâmicas próprias da programação.

Tudo decorre da reflexão que tivemos e da abertura da sala a todo o espectro artístico e diversidade cultural que nos é dada. O objectivo é também confrontar o público de Santarém com outros olhares sobre a criação artística. É claro que devido à dinâmica da programação, nem sempre se consegue manter isso assim tão rígido. Em termos de orientação continua a ser o mesmo, se num mês vem um grupo de teatro, não convém programar outro grupo para o mesmo mês, se bem que no caso da música já

seja diferente, entre música clássica, hip hop, moderna... já há mais possibilidade de variar. Se num fim-de-semana há música clássica no outro já se pode variar com rock, assim atingem-se vários públicos!

MJ- Em termos de programação, todos os teatros definem temas, é normalmente a lógica dos festivais que predomina. Aqui não acontece exactamente isso?

NF- Não, por uma razão, é que enquanto os outros não tinham na sua programação de cidade, de concelho esses festivais e só agora com a entrada dos teatros é que passam a marcar, posso referir Torres Novas, Castelo Branco, Almeirim, Cartaxo, Alcanena, Alcobaça, Nazaré ou mesmo na zona da grande Lisboa, Barreiro, Moita são tudo exemplos de sítios em que os festivais surgem com o aparecimento dos equipamentos. No nosso caso, já aconteciam muitas coisas do tecido cultural, por elas próprias, pelas associações e pelas pessoas envolvidas. Havia um Festival de Teatro para a Infância e Juventude que depois passou a bienal; o Teatro Circo que já tem 14 anos; desde sempre houve festivais de música clássica nas igrejas ou no edifício da Câmara ou na Casa do Brasil. O que quer dizer que desde sempre havia essas coisas, o que não cria ao teatro, espaço de manobra para se sobrepor. O que estamos a fazer é assumir uma parceria, pelas dificuldades económicas dos festivais e algumas impossibilidades de afirmação, estamos a fazer parcerias com o que já existia e outras novas. Por exemplo, o Festival Panos que é um projecto da Culturgest para os jovens, estamos a fazer o nosso festival no âmbito do Panos, juntamente com a Culturgest. Eles fazem o esquema nacional com outros sítios, tal como o Teatro Viriato e Beja ou Faro e nós fazemos num fim-de-semana o Festival Panos Santarém. Também estamos a fazer com a Arte em Rede, à qual estamos associados, a Festa da Marioneta, que é um projecto dos 18 municípios da Arte em Rede. Nós conseguimos ao segundo ano montar, juntamente com as escolas onde já tínhamos trabalho feito, uma unidade que é a Festa da Marioneta de Santarém, onde vamos ter exposições, os espectáculos da Festa da Marioneta do Arte em Rede, mais outros espectáculos que temos para as escolas. No fundo estamos a ser âncoras para as coisas que já aconteciam e que se podem reforçar em termos de melhoria de condições que pomos à disposição dos organizadores.

MJ- Quais são os critérios que normalmente adoptam na selecção de espectáculos? Há alguma preocupação em ter x por cento de espectáculos de companhias de fora?

NF- Não, os critérios continuam a ser mediados entre orientações superiores e o programador do teatro. É possível ir combinando uma autonomia relativa e as indicações que vão surgindo. O programador, que é a minha função, não tem autonomia como noutros teatros, até porque me foi dada logo no início uma ‘baia’ de não poder ser director embora exerça as funções como tal.

Dependo do chefe de divisão que faz depois a ligação ao presidente. O que quer dizer que em termos de orientações são orientações mais genéricas e balizadas pela divisão de cultura, pela chefia, do que por uma orientação mais autónoma, apesar de passar sempre por uma orientação pessoal que os programadores dispõem, há alguma autonomia mas é relativa. Por vezes impede mesmo ou provoca alterações na linha de programação em relação à diversidade dos tais fins-de-semana temáticos, por área artística; no sentido de que se estamos a pensar, por uma questão de coerência lógica da programação, fazer uma determinada linha, por cima podem vir dizer, não, não é esse espectáculo, é outro e isso dá uma lógica de programação diferente, já não tem um fio condutor. E esse fio condutor de linhas programáticas que eu tinha estabelecido em 2006 foi curto-circuitado.

Em 2004, no primeiro ano, fomos apalpando o terreno. 2005 foi a consciencialização e medida de forças e perceber como é que são as dinâmicas exteriores dos agentes e do campo da oferta artística e em finais de 2005 estavam as coisas preparadas para se ter seis meses de programação alinhada, numa linha de teenagers, para ir trabalhando os públicos juvenis. Outra linha para os públicos locais que são artistas e que andam por vários sítios, o que é que andam a fazer? Venham mostrar à sala, a Santarém o que os filhos da terra andam a fazer por outras bandas. Em paralelo a linha dos clássicos, porque nos espaços não convencionais conseguiu forjar-se um conjunto de interessados e de fiéis para essa área do clássico. E depois era trabalhar as outras áreas do teatro, dos outros tipos de música e de ofertas de modo a que fosse diversificado, regular e criasse espanto. Isso acabou por não ser possível assim com esta orientação programática precisamente porque a linha de teenagers estoirou antes de arrancar, não consegui arrancar com ela. A linha da terra ficou mais dilatada no tempo, espaçada, queria-se uma coerência de regularidade e isso não foi possível porque ao 2º ou 3º tivemos que inverter a situação. Depois a partir daí, não foi possível recuperar todas essas ideias. No fundo, a partir de 2008, depois de um tempo

de preparação, começámos a apontar para pontes entre festivais ou iniciativas que existam a nível nacional e que possam fazer parcerias...

Essa linha de acção não é questionada, é aceite tacitamente, as propostas são apresentadas mensalmente, já expus essa ideia superiormente e disseram que não tinha problema.

MJ- As coisas funcionam mensalmente?

NF- Há alinhamentos maiores, mas depois são fechados mensalmente, agora no início de Setembro, fechámos Outubro. Até dia 8 de um mês, fechamos o seguinte, ajusta-se tudo para o mês seguinte.

Em termos de lógica de programação, apesar destas vicissitudes, foi-se fazendo o que está expresso nos relatórios e aí dá para perceber a tentativa de manter a coerência, tanto quanto possível, de alinhamento das várias linhas programáticas, dentro das várias áreas artísticas. Depois estes últimos dois anos andámos também a perceber e em confronto com a área escolar, a Câmara/Presidente deu essa anuência com forte investimento financeiro na área do apoio e da programação para as escolas. É discutível se é serviço educativo ou não mas a gente resolveu isso com 'As escolas vêm ao teatro'.

Tenho aqui um problema que são as escolas, no sentido em que há produtos culturais, como é que eles chegam às escolas?

Eu faço chegar as escolas ao teatro ou faço, como toda a gente anda a fazer, ofereço, e quem quiser, escolas, famílias ou crianças venham cá ver.

Isso exige outro desgaste de programação, de produção e de equipa. Então fiz o caminho ao contrário. Sou quase só eu, não conheço em termos nacionais quem esteja a fazer isso, ou que tivesse feito isso. Que faríamos com alguma dificuldade e começámos a fazer com mais facilidade a partir do momento em que a Câmara disse, há dinheiro para isso. Temos cerca de 100 mil euros por ano, 80% daquilo que temos para programação para o ano inteiro. O que quer dizer que passaram a ser duas programações autónomas, e como é que elas se casam?

Então foi, dizer às escolas, digam lá o que pretendem, nós vamos dizer o que pretendemos e vamos tentar arranjar aqui uma colaboração.

Recrutamos as peças no exterior, há no mercado, escolhemos e começamos daí. Este ano já estamos a ir mais longe, agora fazemos o circuito ao contrário, enquanto os

outros oferecem e as escolas vêm e eles ficam todos contentes porque tiveram 100 ou 200 miúdos no espectáculo. Nós começámos ao contrário, tivemos 400, 500, 1000 jovens para a mesma peça de teatro, porque partimos dos interesses das escolas, e agora estamos a oferecer coisas mais elaboradas, no sentido daquilo que os outros teatros ofereceram de princípio, estamos nós agora a chegar a esse ponto, ou pelo menos para o ano que vem vamos estar a meio destes dois percursos, no sentido de o teatro agora oferecer à escola. A ver se para o ano conseguimos fechar mais o leque de ofertas, no sentido de pôr o primado cultural à frente do interesse, do primado escolar, ou seja, os curriculares temos que fazer, porque são curriculares e há sempre grande adesão mas dentro dos curriculares há propostas diferenciadas em termos escolares. Com alguns namoros aos professores e também com a oferta de produtos artísticos que sejam mais apelativos, tentamos manter o interesse pela vinda e que haja fusão entre o interesse das escolas (1º, 2º e 3º ciclos, secundário e universidade) e o interesse do teatro.

Terei depois aquela outra situação que é muito discutida, com a qual tenho algumas reservas, da formação de públicos. Que é um chavão que anda por aí cada vez mais pegado na boca de quem está nesta área.

Há constatações já experimentadas e o nosso primeiro objectivo ou grande pressuposto é que qualquer aluno de um qualquer ano escolar passe pelo teatro. O ano passado conseguiu-se fazer isso, este ano há mais dificuldades porque as lógicas do ministério estão mais apertadas e são outras, mais afuniladas e estamos com mais dificuldades, mas o objectivo continua a ser esse e estamos a fazer todo o trabalho para pelo menos uma vez qualquer aluno de qualquer escalão de ensino venha ao teatro assistir a uma peça, a um evento, a um workshop, a uma oficina, a uma visita guiada, o que seja. O objectivo pode ser tanto o aluno vir aqui, como o produto artístico ir à escola, sobretudo formações que obrigam a algum investimento na vinda ao teatro, e não havendo grande ganho em termos de vir ao teatro, pode essa acção ser lá na escola. Essa é uma nuance que estamos a introduzir.

A problemática do enquadramento das escolas e da legislação que o ministério impôs, a parte administrativa e a pedagógica, está a determinar várias coisas. Dos mais pequenos aos maiores, dos iniciados até às universidades, há predisposições e dificuldades e vindas ao teatro diferenciadas. Até ao 4º ano, quase que há liberdade para vir e aceitar propostas. A partir do quarto ano é tudo muito mais bistrizado, mais pormenorizada a vinda e rege-se pelos curriculares - português, história ou por

espectáculos que digam respeito a áreas não curriculares como a matemática, física e biologia mas que são apoios ou reflexões nessas áreas. Nos secundários é só curriculares. Os universitários levantam outras questões; se por um lado há algumas coisas que fazemos em conjunto, de acordo com o interesse deles, como preparação de aulas sobre disciplinas com temáticas que podemos oferecer, o que se faz aqui uma ou duas vezes por ano, por outro, e apesar da sensibilização que temos feito, não há muita predisposição para a universidade que está numa ponta da cidade, vir ao teatro, seja formalmente seja informalmente. Quando dizemos universidade, estamos a referir-nos ao politécnico que tem 4000 ou 5000 alunos, no entanto, os cursos de enfermagem e a escola agrária são fora do planalto, Santarém é um planalto e eles estão fora, não há muita deslocação para cá. Quem está no planalto é a ESE com o curso de gestão e de animação, e nem esses vêm. Se bem que sabemos que quem está em animação entrou em quarta ou quinta escolha. São alunos que quando entram em contacto com o teatro, nunca tinham entrado numa associação, nunca fizeram trabalho associativo, nunca tiveram trabalho de expressão artística. Portanto quando dizemos alguma coisa acerca da formação de públicos, temos que perceber quem é que anda por aí!

Muitos dos professores também não vêm, muitos não estão em Santarém, vão e vêm, os que andam por cá, há uns que vêm, outros não!

MJ- Há pouco falámos de parcerias, a Arte em Rede e com os agentes culturais locais?

NF- Um dos exemplos é o conservatório, temos dois pianos no teatro, um no palco e outro no espaço do café-concerto que está disponível para quem da cidade quiser e que obviamente saiba tocar, tenha credibilidade. Desde 2005, temos proposto várias vezes ao conservatório que realize happenings, mas não fizeram nada!

Há uma parceria com o conservatório, mas é muito mais formalizada. Este ano marcaram cinco espectáculos sobre guitarra portuguesa com professores e conhecidos deles, cedemos a sala, toda a bilheteira foi para eles; isso funciona

Agora no que diz respeito à captação de públicos, como por exemplo, oferecer bilhetes para virem a um determinado espectáculo, se há 100 alunos, não há um ou dois que venha. Esse tipo de coisas ainda não acontece! Nas coisas formalizadas, vai acontecendo!

Na área de música, com grupos musicais daqui, que fazem a sua música, temos uma linha pretensamente também de formação de públicos que são espectáculos à quarta-feira, mas não captam muitos públicos, porque o público de idade escolar à quarta-feira não está disponível, o que só acontece ao fim-de-semana. Este é o exemplo de uma das decisões superiores, ou seja, manter essas quartas-feiras, como forma de captação de públicos! Consegui do ano passado para este ano, socorrer esta iniciativa, mas implicou investimento meu, andando aí nas noites para ver quem é que é a malta da música que anda por aí. Também propus aos alunos do conservatório que começam a autonomizar-se para fazerem algo em conjunto; a uma escola secundária que tinha essa área-escola e que poderia desenvolver algo. Tudo isso permitiu nessas quartas-feiras realizar algumas 5 ou 6 apresentações diferenciadas de jovens que estão a começar. Na última quarta-feira foram apresentados dois jovens que têm o conservatório, o 12º ano concluído e que faziam covers mas lancei-lhes o desafio de fazerem coisas deles próprios. E apresentaram pela primeira vez o seu trabalho. Além dos grupos formalizados, temos 4 ou 5 bandas que podem vir mostrar-se aqui na quarta-feira mais informalmente.

MJ- Quais são as ligações à Rede Nacional de Teatros e Cineteatros?

NF- Esse é um processo a que nós devíamos estar mais ligados desde o início por via do POC, mas que pelas vicissitudes da disputa judicial, não foi pacífico. O dinheiro para a requalificação do equipamento não veio directamente do POC, a Câmara que entrou em 2001 teve de negociar as verbas afectadas não pelo POC mas através de fundos comunitários disponibilizados pela CCR. Mais recentemente, houve uma discussão no Teatro Maria Matos em Lisboa e vai haver outra agora em Santarém a 30 de Setembro, em que uma rede informal de programadores em termos nacionais tem vindo a discutir esta problemática das dificuldades que há em cada sítio e vamos falar da dificuldade de captação de públicos. Ver qual é a experiência de cada um para que se possa partilhar! É mais uma tentativa de dinamizar a rede!

MJ- Qual é o perfil do público do teatro? Já foi realizado algum estudo de públicos?

NF- Não, pensei fazer isso logo no início, porque já existiam estudos sobre os públicos do Teatro de S. João e o de Almada mas como era mais um investimento, internamente não foi considerado oportuno.

Em relação ao perfil, tenho uma ideia um bocado empírica, como sou de sociologia, meto um bocado a foice! Não há um perfil de público, há perfis de públicos e eu fui constatando isso, daí as minhas linhas programáticas em 2006, de resto vou falar nisto no dia 30 na reunião, das dificuldades de público. Onde há dificuldades deve-se segmentar, isto não é novidade nenhuma mas o que proponho é conceber toda a orientação com base neste objectivo. Tanto faço o apelo aos padres nas missas para dizer que vai haver um espectáculo que seja de uma área que eles possam promover, o gospel por exemplo! Quando isto acontece, encho a sala; são 200 lugares, mas se eles não fizessem essa divulgação, provavelmente gente que não vem ao teatro também não vinha nessa altura e o certo é que vem! Daí a segmentação, seja de públicos, seja de estratégias de fazer chegar a, seja de mercado para as escolas. Agora estamos a fazer pela primeira vez actividades que obrigam a um investimento diferente, as oficinas de hip hop. Há gente no terreno a trabalhar essas áreas e nós vamos trabalhar directamente com eles, propor-lhes, ou seja, interessa-me a mim que haja por objectivo 100, 200, 15 pessoas às quais são destinadas as acções. Essas que já trabalham na área que venham e que participem e se depois conseguir outras por efeito de bola de neve, melhor...

MJ- Em termos de política de comunicação, isso remete para contacto directo?

NF- Sim, estamos agora a montar a produção do projecto Vale que é fruto dos contactos transversais que vamos tendo no dia-a-dia e nos anos anteriores em acumulado. Numa semana, consegui montar o dia de ontem, que foi de manhã cavalos na Azinhaga e à noite touros na Chamusca, os bailarinos disseram que tinha sido uma coisa muito boa, excepcional, enquanto para nós foi uma coisa completamente normal. Para o hip hop estamos a contactar com as escolas mais directamente, jovens que já mexem nessa área. Isto em relação ao conservatório já não é possível!

MJ- Como funcionam as coisas em termos de divulgação?

NF- Tudo o que estou a dizer tem um senão, é que não temos a comunicação connosco! Em 2004 propus uma área de comunicação, marketing e mecenato, mas que nunca avançou! A ver as alterações que se adivinham no futuro, já que o equipamento vai passar a ser gerido por uma empresa municipal que está a ser criada!

Actualmente, o programa que existe é o mensal da Câmara, não há um específico do teatro. Todos os outros teatros têm a oferta deles próprios, aqui superiormente entendeu-se que não, é a oferta da Câmara e o teatro entra no pacote.



No entanto, embora não fosse dito formalmente que podíamos fazer, fomos fazendo o que está nas montras do teatro, que é tudo o que fazemos. Fui também forçando para que ao menos tivéssemos uma folha A4 com críticas ao espectáculo, é informação que não vem na agenda cultural e que é entregue no momento do espectáculo. No caso da agenda, não podemos exceder os 180 caracteres para cada proposta, por vezes brigamos com eles para fugir ao limite, para pôr a ficha técnica, programa, enfim...

MJ- As relações com a comunicação social passam por aqui?

NF- Não, o presidente proibiu-me de falar com a comunicação social. Os comunicados de imprensa, as relações com a comunicação social são feitas por uma pessoa da Câmara, a quem nós dizemos o que achamos mais conveniente e depois elas fazem a notícia, mandam-na para todo o lado e depois logo se vê.

MJ- Qual é o orçamento anual do teatro?

NF- 12.500 euros vezes 12 meses para programação, luz, som, tudo o que é inerente ao espectáculo. Depois há aqui outras lógicas como a verba para o Serviço Educativo que é um valor além desses 150.000 euros; a esses ainda temos que acrescentar 30.000 euros da cota da Arte em Rede; também para programação e no ano que vem vamos ter - já começou este trimestre e vai até aos próximos dois anos - 15.000 euros do projecto das redes que o ministério está a apoiar. Trata-se de uma rede típica de interessados; existia uma empresa que vendia espectáculos, que já tinha circuito, mobilizou 18 Câmaras e respectivos teatros para se juntarem e concorrerem a fazer a rede, pelos vistos está aprovado!

MJ- E as receitas?

NF- Vai tudo para a Câmara, já que não temos uma pessoa para a contabilidade. Antes comecei a formar uma equipa para isso mas houve vicissitudes internas e desfez-se.

MJ- O financiamento é todo da Câmara?

NF- Sim, até porque depois não há ninguém para andar a angariar patrocínios ou mecenato.

MJ- Os objectivos foram atingidos? Aqueles que perfilou não se conseguiram cumprir!

NF- Não se conseguiram cumprir com essa intencionalidade, como imagem de marca de um edifício cultural, de casa da cultura, como os outros, por exemplo, Torres Novas chegou seis meses depois de nós e afirmou-se, tem mais dinheiro, tem 25 mil por mês e consegue fazer, tem linhas programáticas bem definidas e consegue mobilizar pessoal. Aqui não conseguimos isso com essa intencionalidade, mas vai-se fazendo isso no tempo!

Os objectivos estão a ser cumpridos, não só na lógica do teatro como olhando para os outros teatros, tirando aqueles com maior capacidade de execução e de afirmação, com mais dinheiro, que nas discussões da RIP, da rede informal de programadores, conseguem impor-se, conseguem apresentar produtos artísticos melhores, no sentido de mais caros e mais apelativos.

Nós aqui, se calhar, até fazemos mais do que eles com os grupos locais, não tanto em termos nacionais, aí estamos a fazer através da Arte em Rede - no projecto Vale, somos co-produtores com a Arte em Rede e envolve um total de quatro municípios.

MJ- Os espectáculos dos artistas daqui circulam depois por todos esses municípios?

NF- Não, porque depois a idiossincrasia de cada programador não chega, por ex: já propus a alguns programadores espectáculos para bar que aqui são muito bem-feitos. Só que aqui em Santarém têm pessoal conhecido, que nos outros sítios não há, mas seria uma boa actuação de animação. As pessoas dos outros lados para virem aqui também têm essa dificuldade. Eu estou a tentar descongelar isso com o Sobral de Monte Agraço que tem lá um grupo desse tipo que interessa aqui para o bar. Depois há o problema das condições económicas, porque movimentamo-nos num patamar muito mínimo. Actualmente há gente para isso, pessoas que conseguem fazer coisas neste tipo de espaços com preços relativamente baixos. Agora, o baixo para um é alto para outro e o baixo para os de maior capacidade, com Guimarães, Braga, para nós é alto; portanto temos de ajustar um pouco as situações!

MJ- Caracterize a identidade da organização em três palavras, três adjetivos!

NF- É uma coisa em que já pensei mas não a trabalhei. Então temos a regularidade, a diversidade, a qualidade e coloco uma que é minha - o espanto, cada vez mais é o espanto. O objectivo para 2010 é a parceria, as pontes, ou seja, se não consigo

cumprir a intencionalidade das linhas programáticas, então o que é que anda por aí de inovador que possa trazer, já que sozinho não consigo, a lógica é esta! Portanto tirando aqueles adjectivos mais comuns que à partida toda a gente diz, saliento este cunho de espanto ou inquietação, questionamento, interpelação, estes serão os objectivos filosóficos a implementar, tentando ser mais assíduo e com base também nas parcerias. Na Bienal de Teatro e Circo deste ano, o que vem aí de espectáculos estrangeiros são coisas a apontar para aí. Havia uma hipótese, que ficou de lado, que era incursão pela música contemporânea, não consegui! Mas ficou outra hipótese que é de dois músicos que animam com os próprios instrumentos, são dois instrumentos de cordas e eles tocam clássico, ligeiro e fazem mímica. Lá está, sendo um bom espectáculo, saem mais baratos porque é uma parceria. A ida para a rua com um clown é um tipo de espectáculo de rua que não é muito usual ter por cá. São este tipo de filosofias da inquietação...

MJ- Em relação ao seu percurso profissional, já percebi que é licenciado em sociologia, como chegou aqui à programação do teatro, através de concurso?

NF- Não, ainda não! Fui chefe de divisão, fui destituído por este presidente já que é um cargo de nomeação. Há por aí algumas malvadezes que me têm feito ao longo destes quatro anos, na avaliação tive medíocre, mas enfim...

Antes como era chefe de divisão acumulava com o teatro, tinha uma equipa no teatro que articulava com a equipa da divisão. Quando saí as coisas mantiveram-se mais ou menos iguais. Pensou-se no que me fazer e eu solicitei que me deixassem ficar com o teatro, e assim foi!

Neste momento, com a criação da empresa municipal podem dizer-me que já não me querem. No meu caso, se não inventarem nenhuma maquiavelice, que é sempre possível, podem dizer, ficas só na Câmara, não ficas no teatro! Isso é como toda a gente, é assim, eu não perfilho muito estas lógicas partidárias e de poder, para mim tem que se ser competente seja para o PS, PSD ou CDU, mas pode não ser assim.

Eu venho do desporto em 1976, estive sempre ligado à cultura, o meu percurso começa em termos locais em 1973 na animação de uma biblioteca, depois estive no ISCTE a fazer Sociologia, profissionalmente entrei pelo Centro Cultural de Santarém, onde trabalhei com as bandas de todo o distrito, já estava ligado aos ranchos e ao folclore, já tinha realizado trabalho de campo de recolha e pesquisa etnográfica, em

1984 entrei para a Câmara e só em 2004 é que foi esta lógica de teatro, de resto era em espaços informais.

Gosto de estar aqui, há o problema da autonomia, no fundo trata-se da confiança ou não de dizer – tenho dinheiro para fazer isto! Noutros teatros existe essa confiança de serem eles a fazer as coisas, o vereador ou presidente não se metem, como é o caso de Bragança, Braga, Guarda e Torres Novas.

## TEATRO MUNICIPAL SÁ DE MIRANDA- VIANA DO CASTELO

9 de Junho de 2009

ACL - António Cunha Leal (Chefe da Divisão de Acção Cultural desde 1992, é responsável pelo teatro; a entrada na Câmara de Viana do Castelo fez-se através de concurso para arqueólogo onde começou por ser responsável pelo Plano Director Municipal, tendo passado depois para a organização de eventos; é bacharel em História de Arte, licenciado e mestre em Arqueologia)

MJ - Maria João Centeno

MJ – Qual foi o processo que esteve na origem da remodelação do teatro?

ACL – O teatro foi recuperado em duas fases. A reabertura foi em Abril de 2000 (2ª fase de obras). A 1ª fase foi em 1991, tendo sido feita a reforma da frente de casa (cadeiras da plateia) e os frescos do tecto. Em 1999 iniciou-se a 2ª fase de obras, que foi realizada no âmbito do POC - plano de recuperação de teatros, com financiamentos do governo em que era ministro o Manuel Maria Carrilho. Foi uma excelente medida, foi das coisas mais estruturantes que se fizeram nos últimos tempos ao nível da cultura em Portugal, e hoje estamos a retirar frutos, não só Viana do Castelo mas também outras cidades. Não só veio criar espaços ou reabilitar espaços culturais interessantes e edifícios patrimoniais importantes, como é o caso do nosso teatro, tipicamente do século XIX, teatro italiano, com pinturas no tecto e o pano de boca de dois italianos famosos nessa arte, como criou a tal rede de teatros, espaços espalhados que permitiram o desenvolvimento de uma série de artes e o conhecimento de projectos que não eram conhecidos e que ficavam por Lisboa e Porto. O objectivo de descentralização foi conseguido, contudo agora seria importante caminhar noutro sentido que é perceber que os apoios que o Estado central tem dado ao nível por exemplo do Território Artes não podem ter a filosofia que têm, uma vez que não resultam, nem ajudam em nada e até complicam na minha perspectiva. Acaba por não cumprir o objectivo de democratizar a cultura e permitir que todos em qualquer ponto do país, independentemente da sua localização geográfica, da importância da cidade e até da dimensão do espaço pudessem ter acesso a um determinado tipo de espectáculos. Julgo que não há sequer uma política definida em relação a que tipo de espectáculos devem ser apoiados, há um ‘saco’ para onde vai tudo, depois também não há uma política de análise de espaços caso a caso, ou

seja, não é admissível que a mesma percentagem que é atribuída para financiar um espectáculo de bailado contemporâneo em Lisboa, numa sala que tem mil lugares, seja o mesmo nível de participação para que esse espectáculo aconteça em Bragança numa sala para trezentas pessoas. Não pode ser! Enquanto assim for, o objectivo não é atingido. Tem que haver esse tipo de análise e depois tem que haver uma possibilidade de adaptação muito grande a cada uma das situações. Nós já trazemos cá com alguma frequência projectos que estão integrados nesses programas, só que nós trazemos independentemente do programa, fica-nos mais barato do que o programa, porque quando o programa é negociado com os vários agentes é negociado de uma forma empírica, ou seja, nós precisamos de cinco dias de montagem, é uma equipa de quinze pessoas, é preciso isto e aquilo..., portanto custa tanto. Mas como depois falamos directamente com a companhia e dizemos: ‘você precisam de um piano, mas nós temos um piano’, ‘ah, então se têm piano é menos uma determinada quantia’, ‘mas nós temos técnicos para apoiar a montagem do espectáculo, não precisam de ficar cá cinco dias, talvez três dias chegue’, ‘ah, então bastará ficar dois dias’. Quando se fazem as contas, fica mais barato pagar integralmente o espectáculo e trazê-los directamente do que pagar cinquenta por cento e trazê-los através do serviço central. Portanto, enquanto as coisas forem assim não podem funcionar.

MJ – Por isso é que a maior parte destes teatros está a fazer programação autónoma, própria, definem um orçamento e em função desse orçamento fazem uma selecção.

ACL – Não é o nosso caso, a nossa situação é muito especial, fruto dos problemas que temos, ou seja, criámos uma dinâmica cultural no concelho maior do que a resposta que era possível dar para os meios que tínhamos, e isso é bom já que é essa necessidade que acaba por trazer atrás de si os meios humanos, técnicos e financeiros... normalmente é por arrasto que as coisas se fazem e na cultura mais ainda... quase que é preciso justificar as coisas para se conseguirem. E de facto aqui no caso do teatro, as coisas estão justificadas: temos um teatro com uma lotação pequena de 390 lugares vendáveis em que acolhemos uma companhia de teatro residente e uma escola profissional de música que ocupa o teatro quase na mesma dimensão da companhia de teatro; além disto temos uma série de actividades que poderiam ser feitas noutro sítio mas que não podem porque não há outros locais para a sua concretização, nomeadamente o Festival de Jazz, o Festival de Blues, o Festival de Música Clássica, o

Festival de Cinema, o Festival de Tunas e o Festival de Marionetas (eventos cíclicos produzidos pela Câmara Municipal). Quando retiramos aos trezentos e sessenta e cinco dias do ano a ocupação da companhia, a ocupação da escola profissional de música e a ocupação dos eventos cíclicos anuais sobra muito pouca coisa.

O teatro é gerido pela divisão de acção cultural e todos os eventos são produzidos e organizados directamente pela divisão de acção cultural que utiliza o teatro como equipamento que lhe está adstrito e que usa.

MJ – O grande objectivo do teatro tem sido o de acolhimento da companhia residente e da escola profissional de música?

ACL – Sim, exactamente e também o de criar um espaço que possa constituir uma oferta de qualidade e diversificada a todos os vianenses, como não existe outro espaço com condições para espectáculos de alguma dimensão e o nosso teatro é muito bom em termos técnicos, está muito bem equipado, tem uma boa equipa técnica e o que é interessante é que ‘fazemos escola’, neste momento já tivemos quatro elementos que nos foram ‘roubados’ pela Casa da Música, um pertence à direcção, o Ernesto Costa que foi formado aqui no teatro e ajudou a formar gente, a seguir a ele foram mais três técnicos para a Casa de Música e apesar desta ‘roubação’, continuamos a ter uma boa equipa técnica. Há uma escola que se criou e uma série de hábitos.

MJ – Há produções do próprio teatro?

ACL – A companhia residente utiliza quer o teatro quer os técnicos, mas é o Centro Dramático de Viana que produz os espectáculos. Além disso temos outras ‘encomendas’ que fazemos a outras companhias mas as produções são delas com o apoio dos nossos técnicos, ou seja, temos algumas co-produções. Algumas sugeridas pelo próprio presidente, outras por nós, como é o caso do bailado que a Olga Roriz preparou inspirado na etnografia de Viana do Castelo e nas festas de Viana, a partir de uma residência artística durante as Festas da Agonia onde falou com toda a gente com quem entendeu conversar, onde viu as festas, onde se inspirou e recolheu material para preparar esta peça que vai ser apresentada em estreia. Todas as obras que tem produzido, não só enquanto bailarina mas também enquanto coreógrafa e directora da sua própria companhia, foram apresentadas em Viana do Castelo; se não é em estreia, é poucos dias depois da estreia e têm tido um grande sucesso, primeiro pela qualidade da Olga e em segundo pelo facto de ser natural de Viana e ainda devido à existência de

pequenas escolas de bailado; ou seja; não há dúvida nenhuma que a Olga Roriz até pela sua actividade, pelo que representa e pela visibilidade pública que tem, tem contribuído muito para o desenvolvimento da dança contemporânea na cidade, há muitas escolas e há muito público. Nós apostamos muito nessa formação de público, se reparar na nossa programação, ela é muito direccionada para uma colaboração muito estreita com as escolas e pelo apoio muito grande às escolas, nomeadamente os festivais que as escolas de dança de Viana fazem têm sempre um espaço no Teatro Municipal Sá de Miranda, a festa final do festival é sempre realizada no teatro. Isso é dar-lhes a importância e a dignidade que merecem e incentivar e nem todos vão ser bailarinos, mas são esses miúdos que vão ser o público.

MJ – É esse o trabalho de um serviço educativo?

ACL – Exactamente, nós trabalhamos muito em conjunto com as escolas. Por exemplo, o encontro de cinema tem uma componente muito forte em relação às escolas, há uma componente que é precisamente de produção de pequenos filmes, temos filmes para as escolas. Levamos ao teatro os jardins-de-infância, as escolas do ensino básico e depois temos ao nível do secundário a produção de vídeos acompanhados que também são apresentados no teatro, a que se chama o ‘O Primeiro Olhar’ e que é muito interessante. Nós mudámos, tínhamos um festival de cinema que tinha começado há muitos anos que era dirigido pelo Lauro António, mas tinha uma vertente muito comercial, ou seja, era um sucesso de público, trazia aqui grandes filmes e o Lauro António era uma pessoa mediática, um excelente comunicador que trazia grandes filmes, só que a dada altura o presidente actual entendeu que era preciso envolver mais a cidade, o cinema não deveria ser algo presente durante uma semana e que depois desaparecia... até porque entretanto essa necessidade de cinema, porque estávamos a falar de uma cidade que tinha uma única sala de cinema e mal apetrechada e às vezes fechada e entretanto tinha aparecido o *shopping* com cinco salas de cinema e portanto o ‘comercial’ já estava assegurado, pelo que seria necessário trabalhar a outra componente. A outra componente foi de facto com o protocolo que se fez com uma associação ligada aos audiovisuais aqui de Viana do Castelo, gente muito competente e muito empenhada e passaram a ser eles a organizar estes encontros de cinema e deixou de se chamar Festival Cinema para se chamar Encontro de Viana de Cinema e Vídeo e que envolve também as escolas de cinema nacionais, europeias e mundiais, nomeadamente a escola de cinema de Tóquio, envolvendo desta forma a camada mais



jovem, quer ao nível dos miúdos de escola, quer ao nível do secundário e até do superior.

O nosso problema é que não conseguimos muitas vezes chamar a atenção dos meios de comunicação. Nós enviamos a informação e tentamos mas eu costumo dizer que os meios de comunicação só saem de Lisboa quando há facadas e portanto enquanto não assassinaros ninguém em plena sala de cinema será difícil. Gostam muito disto, acham muita piada, vêm cá realizar os programas de entretenimento, nomeadamente ‘O Portugal no Coração’ e ‘Bom dia Portugal’, fazem programas giríssimos, mas explorando sempre no meu entender demasiado o aspecto etnográfico e folclórico. É fundamental preservar as nossas raízes e a nossa cultura etnográfica mas não a preservamos transformando-a em fósseis, não é fossilizando que preservamos, é precisamente tornando-a viva e adicionando-lhe a contemporaneidade. Não estamos a criticar, longe disso, até porque criamos o Festival de Janeiras, as marchas populares, o Festival de Concertinas, utilizamos sempre esse tipo de coisas onde elas de facto fazem realmente sentido, mas também não podemos manter aquilo que antigamente se chamava a província, uma espécie de reserva de índios. Eu sou profundamente regionalista e há muita gente que me diz que sou contra Lisboa, eu não sou contra Lisboa, eu acho que os lisboetas têm tanto direito de amar a sua cidade como nós temos de amar a nossa, agora acho é que o grande problema não são os lisboetas, o centralismo não é dos lisboetas, ou seja, não é da cidade de Lisboa, é dos parolos da província que vão para Lisboa e passam a ser centralistas. Esse é que o problema e que depois lhes dá muito jeito estar na balbúrdia de Lisboa e sentirem que quando se querem refugiar vêm para a reserva de índios e acham muita piada chegarem aqui e verem tudo como estava, ai que giro, vou para Viana, vou para Braga, aquilo é exactamente como estava há vinte anos. A questão é que nós também temos direito de nos desenvolvermos, não são só os outros. Eu sou coleccionador, tenho postais e já lia isto em postais dos anos quarenta e dos anos trinta em que alguém de Lisboa escrevia: ‘fui aí a cima e vim muito chateado porque já não se pode andar sossegado na rua porque já passam carros’, dizia isto um tipo nos anos vinte, mostra um bocado o espírito. As televisões têm um pouco essa imagem, vão para a província um pouco para ir buscar só aquilo que é a gastronomia e o folclore, e isso é muito importante no contexto, agora nós temos é que mostrar que somos regiões que preservam o seu passado e que estão no presente a construir o futuro.

MJ – Em termos de programação, há ligação aos outros teatros?

ACL - Não, vou ser-lhe muito franco, nós temos uma ocupação intensíssima por parte das duas entidades referidas e portanto sobra-nos muito poucos dias e muitíssimo poucos fins-de-semana. O teatro é apetecível, apesar de ter uma lotação de trezentos lugares que em termos financeiros não é apetecível mas em termos de público, das condições técnicas, da acústica é um teatro que agrada aos artistas que aqui vêm, tanto gostam que voltam, embora até muitos deles reconheçam que não têm grandes benefícios financeiros com isso. A maior parte dos nossos espectáculos não são comprados, nós fazemos parcerias com os produtores ou com o próprio artista, ou seja, nós damos apoio e eles exploram a bilheteira. O apoio passa por ceder a sala, apoio técnico, muitas vezes fazer um *flyer*, por vezes colocar cartazes e quando são coisas que nos interessam fortemente e compreendemos que é impossível pedir ainda mais esforço ao produtor ou próprio artista, podemos apoiar com a alimentação e dormidas. Basicamente é assim que funcionamos.

MJ – Não há uma verba específica para a programação?

ACL – Não, nenhuma. A despesa do teatro entra directamente na despesa da divisão e a receita do teatro entra directamente na receita geral, nem sequer entra pela divisão. Ou seja, em termos de engenharia financeira dá jeito não ter receita e a receita ser directamente para o produtor. Por outro lado, há um outro problema que é a questão de que isso obrigar-nos-ia forçosamente a subsidiar todos os espectáculos, pelo menos aqueles de qualidade. É evidente que ninguém acredita que um espectáculo numa sala com 390 lugares e com bilhetes a dez ou quinze euros se consiga pagar a si próprio!

Nós temos propostas que vamos recebendo e dessas propostas analisamos e vemos aquilo que mais nos interessaria em termos de completar o puzzle de uma oferta, como referi, diversificada e de qualidade, ou seja, nós temos muita oferta de teatro, quer com a nossa companhia, quer com as companhias que o Centro Dramático de Viana (é uma associação cultural autónoma da qual a Câmara Municipal não faz parte e que reside no teatro mas não o gere) acolhe.

O teatro é gerido por nós, todo o pessoal é nosso, a companhia não tem uma grande equipa, ou seja, a companhia tem a direcção, tem um actor ou dois que colaboram, um administrativo e um técnico e depois contratam os actores.

Ao nível de teatro já nos preenchem. Mas mesmo assim vêm outros espectáculos por iniciativa nossa; por exemplo, a última peça da Sofia Alves esteve cá, porque temos

uma boa relação com o produtor que nos contacta normalmente para tentar agendar datas de espectáculos. Relativamente a essas datas e a essas respostas que nos vão chegando, colocamos de lado e analisamos e por vezes até são aproveitadas para outros eventos e para outras iniciativas que temos, como o Canto Luso, a Feira do Livro, que não são no teatro mas noutros espaços e aproveitamos essas propostas porque entendemos que se encaixam melhor ali. Em função desta recolha vemos aquilo que realmente tem interesse e daquilo que tiver interesse contactamos a informar que gostaríamos muito.

MJ – As contrapartidas, além de ceder o espaço e o apoio técnico, são realizar a divulgação?

ACL – Sim, ou seja, nós pedimos sempre que esse produtor/agente ou o artista directamente quando não tem agente tenha os seus meios de promoção, isto é, se tiver cartazes aproveitamos os cartazes; por vezes colocamos apenas uma faixa, muitos fazem isso quando têm uma tournée, outros fazem os cartazes já com a tournée toda que depois nós colocamos, contudo nós fazemos sempre cerca de dez mil *flyers* por cada concerto que distribuímos pela cidade e se tiverem cartazes nós fazemos também a distribuição dos cartazes e tratamos da divulgação através da nossa Agenda Cultural (do concelho), quer a agenda electrónica, quer a agenda em formato papel, que é distribuída maciçamente pelo correio. Ela vai com uma cinta, quer para os mil e tal endereços de pessoas que manifestaram o interesse em recebê-la, quer por email para algumas centenas de endereços.

MJ – Por e-mail, ela vai mensalmente ou vai com maior regularidade?

ACL – Vai mensalmente e depois vai com destaques.

MJ – Mas esses destaques de que está a falar não são exclusivamente sobre o que acontece no teatro, é aquilo que acontece em termos de cultura?

ACL – Sim, em termos de animação cultural e até desportiva.

MJ – Qual é o perfil do público?

ACL – Muito variado, depende muito de espectáculo para espectáculo.

MJ – Público local ou regional?

ACL – Depende, depende muito, até nacional e internacional. No Festival de Blues, por exemplo, oitenta por cento do público é de fora, e desses oitenta por cento,

metade é galego. Temos gente que vem propositadamente para o festival, de León, de Valladolid, do Algarve, de Badajoz, de todo o lado! O Festival de Blues é bom, é mesmo bom! Lá está, outra das coisas que ainda não percebi é como é que lá em baixo ainda não descobriram isso. E é reconhecidamente bom! Ainda agora vai haver o Festival de Blues do Douro em Gaia e todos os nomes que lá estão, já passaram por aqui. Passam primeiro por aqui e depois é que vão para outros sítios. É um festival já reconhecido mesmo em termos internacionais. É mesmo de muito boa qualidade; já faz este ano dez anos e o público que vem é público especializado que vem de todo o lado. Se virmos o Festival Internacional de Folclore, vem gente de toda a região basicamente.

Depois temos um problema, que é o facto de termos apenas trezentos e noventa lugares. No Festival de Blues, por exemplo, a Antena 1 quis várias vezes ser a rádio oficial do festival, mas o que é que me interessa a mim, o que é que eu lucro, o que é que lucra o público e a Antena 1 em estar a ser enganado? Para que é que eu vou estar a fazer a promoção nacional do festival, se depois as pessoas chegam cá e não têm bilhetes, o teatro está cheio ou quase sempre cheio. Estamos agora a construir o coliseu com multiusos que deverá ficar concluído ainda este ano e aí sim já se justifica promover os espectáculos. Com o Festival de Blues, posso ter os espectáculos mais intimistas no Sá de Miranda e trazer três ou quatro nomes a colocar no coliseu e fazer uma divulgação em termos nacionais, ou seja, já é possível de facto fazer publicidade porque já consigo colocar 2000 a 3000 pessoas no coliseu sem problema nenhum.

Nós neste momento o que fazemos em termos do festival é: como sabemos que é um público muito específico, gostávamos que o festival fosse mais divulgado, não no sentido de atrair público, mas no sentido de se ficar a saber que aqui também se fazem destas coisas...

MJ – Qual é a actividade do serviço educativo?

ACL – Fazem-se workshops em algumas áreas e em alguns eventos. Como é o caso do Festival Internacional de Marionetes, realizado em parceria com uma companhia local que temos apoiado desde o início. Estamos a falar de marionetas desde as mais pequeninas até a marionetas com vinte metros de altura. É uma forma de expressão artística e uma das formas de teatro mais interessantes. Queremos realizar um festival desta natureza porque temos espaços ao ar livre muito interessantes e queremos que esse festival seja um festival basicamente de exterior. Ocupar as nossas praças, nós fazemos muita coisa na rua, muita mesmo.

Sempre que podemos fazemos os espectáculos na rua. Por exemplo o jazz, começou-se a chamar Jazz na Praça de Erva, porque comecei a organizar aqui pontualmente espectáculos na praça que se chama Praça de Erva, como poderia ser folclore na Praça da República, mas o nome ficou giro e o próprio festival quando se constituiu como festival adoptou esse nome. É uma praça pequenina e interessante para este tipo de coisas mais intimistas. No início do festival de jazz, a praça era grande e hoje é pequeníssima, não se consegue passar e não se consegue entrar na praça, está cheia. Há dois anos tive o cuidado de estar aqui na janela a contar as pessoas e contei mais de mil e duzentas pessoas, parece impossível e fiquei parvo! O palco é pequeno e ficou encostado aqui ao S. João, aqui a este chafariz e depois é gente pelas três ruas e enquanto houver uma nesga que se veja e se ouça, está cheio de gente. Foi um festival que cresceu muito.

MJ – Como são financiados esses festivais?

ACL – Tivemos o apoio do Ministério da Cultura uma ou duas vezes, mas são suportados totalmente pela Câmara, tal como o Festival de Blues. Uma empresa particular de Viana também patrocinou mas por pouco tempo, a crise também não ajuda.

MJ – Em termos de orçamento da Câmara para a cultura, qual é o valor anual?

ACL – Sinceramente não lhe sei dizer porque não está todo aqui, temos a biblioteca, temos os museus... há uma série de estruturas que não pertencem a esta divisão. A divisão organiza tudo o que constitui a animação de rua, o apoio técnico e organizativo de todas as festividades no concelho, o Teatro Sá de Miranda, o departamento de arqueologia e os serviços de turismo. Contudo o posto de turismo que está aqui não é da Câmara, o edifício é da Câmara, trata-se de um posto de turismo da entidade regional de turismo e o pessoal pertence à entidade de turismo regional do Norte que tem sede em Viana. Mas como eu dizia, são essas as áreas nas quais trabalhamos, mas a divisão foi agora reestruturada.

O Departamento de Educação, Cultura e Desporto nunca teve um director, as divisões funcionavam directamente com a vereadora, esse departamento foi agora dividido em dois departamentos: o departamento de educação e qualidade de vida que tem as divisões de educação, acção social, desporto e promoção da saúde (nós estamos na rede de cidades saudáveis e vamos ter o congresso da rede europeia das cidades

saudáveis, do qual fazemos parte da direcção e fomos fundadores) e o departamento de dinamização cultural do qual eu sou agora director. Este departamento vai incluir a divisão de acção cultural e turismo (que se mantém), a divisão da biblioteca e a divisão dos museus (dos dois museus que temos). Vão ser estas as três divisões que se vão formar.

Por um lado, vou passar a ter mais trabalho e mais dores de cabeça, por outro, vou ter uma função mais de coordenação, em que vou deixar de ter de fazer uma série de coisas que agora faço já que a divisão é formada por mim, que sou o chefe da divisão e ao mesmo tempo o técnico, por uma funcionária licenciada em turismo e que dá apoio, trata da agenda cultural e do turismo, por uma animadora cultural e por uma administrativa, portanto somos essas quatro pessoas. Depois temos uma pessoa do teatro para a frente de casa, que é a Luísa, o Rui Gonçalves na direcção técnica e toda a gestão do teatro é feita por aqui. Ainda temos dois armazéns com pessoal operário que monta os palcos, as bancadas, que faz as estruturas e também temos um sector criativo, que é o pessoal que constrói os carros no curso de Carnaval e nas Festas da Agonia, organizam e montam as exposições e finalmente também temos o sector de arqueologia, é um sector muito grande que acaba por ser gerido apenas por uma pessoa.

MJ – No teatro, estava a falar-me da Dra. Luísa e do Dr. Rui, mais quantas pessoas lá trabalham?

ACL – O Rui tem mais três técnicos com ele e a Luísa tem dois funcionários para a bilheteira.

MJ – Esta mudança em relação ao departamento vai-se reflectir em algumas mudanças no teatro?

ACL – Não é a alteração do departamento que vai originar isso, o que realmente vai originar isso é sem dúvida a alteração das condições, ou seja, a partir do momento em que tenhamos o Coliseu Multiusos para dar resposta a outras situações e que tenhamos o problema da Escola Profissional de Música resolvido. É suposto completar a obra, ou seja, eles têm um espaço que nunca foi acabado. Nesse espaço funciona muito bem a parte que foi sujeita a obras, que é onde eles têm a escola a funcionar, a questão é que a parte onde está o auditório nunca foi tocada e será contemplada numa segunda fase de obras. Quando essa parte estiver pronta, vão passar a dispor de auditório onde eles podem ensaiar a orquestra, ou seja, dispor de um espaço não só para

as aulas mas também para os estágios. Com os estágios vêm sempre maestros e solistas de todo o mundo e estão dependentes do calendário do teatro. A ideia é que quando tiverem um espaço para eles, utilizem o Teatro Sá de Miranda apenas para o ensaio final e para o espectáculo.

MJ – Não se prevê que o teatro venha a ter uma gestão autónoma através de uma empresa municipal?

ACL – Esse é um problema que se está a colocar agora relativamente ao teatro por causa do Multiusos, ou seja, ninguém sabe muito bem como é que vai funcionar; está a ser construído, numa primeira fase vai ser seguramente com gestão municipal através deste departamento mas terá que evoluir para um outro tipo de gestão. O problema é que os nossos políticos aqui de Viana do Castelo têm tido sempre muito receio em relação à criação das empresas municipais. Nós sabemos que muitos autarcas já foram para a cadeira dos réus por causa das empresas municipais, é muito complicado e os nossos políticos estão a ser muito cautelosos. Seguramente que alguma coisa se há-de fazer, alguma solução se há-de encontrar. Mas não quer dizer que passe obrigatoriamente pela criação de uma empresa municipal, pode ser que sim, pode ser que não. Não faz sentido haver uma empresa privada com capitais só públicos, o caso de uma sociedade anónima.

MJ – Em termos de financiamento, tem havido mecenato?

ACL – Sim, embora tenha acontecido muito pouco. A lei do mecenato não é muito atractiva para que as empresas vejam nela vantagens económicas, ou seja, as empresas que usam a lei do mecenato são empresas que querem visibilidade ou que querem limpar a imagem. Quem é que está ligado ao mecenato? Muitas vezes empresas que são altamente poluentes e que depois utilizam essas formas de apoio a actividades culturais, ambientais como forma de limpar a face! Ou então empresas que apostam num público que está ligado a um determinado tipo de espectáculos, não é tanto pelas vantagens que têm pela lei do mecenato, mas é pelas vantagens que têm com a visibilidade e promoção que adquirem, e portanto isso já se sabe que limita um bocado. E temos que voltar a falar de cidades periféricas, porque esta história do interior e do litoral é mentira, temos que falar em centros e periferia, não é? Viana do Castelo pagou sempre a factura de se falar nisso, como é litoral e não é interior então está tudo bem, não é? Fomos sempre tratados como uma cidade periférica e agora temos que recuperar. Mas nessas cidades periféricas onde os espaços ainda por cima não são grandes e

portanto a envolvimento do público não é muito grande, a visibilidade depois dos eventos não é conseguida, é evidente que não é atractivo para quem quer utilizar esse patrocínio como forma de visibilidade, temos dificuldade! É por isso que eu digo, é fácilimo organizar coisinhas pequeninas e não é difícil organizar coisas grandes, difícil é organizar coisas médias, porquê? Porque os custos das coisas médias andam muito próximos das coisas já de grande dimensão e as receitas andam próximas das coisas pequeninas. É evidente que se eu organizar um Rock in Rio, não me faltam patrocinadores. Há dimensão, há dinheiro e há envolvimento para conseguir criar uma equipa multidisciplinar com uma série de gente em que aquilo é exequível. É evidente que organizar coisas de dimensão média é o mais difícil!

MJ – Falámos há pouco da política de comunicação, falámos exclusivamente da agenda; como são as relações com a comunicação social?

ACL – Costumamos mandar comunicados para a comunicação social nacional. Temos alguns contactos directos, temos boa relação com alguns jornalistas, a desculpa é sempre de que as decisões editoriais dependem do que irá ser a agenda e portanto é difícil. Com os órgãos de comunicação locais e regionais (jornais, rádios e televisão pela net), a relação é melhor, já que divulgam tudo

MJ – Se tivesse que qualificar a identidade do Teatro Sá de Miranda em três adjectivos, quais seriam?

ACL – Penso que é fundamentalmente um espaço muito acolhedor, muito bem equipado e com bons técnicos também. Acho que as grandes qualidades do Teatro Sá de Miranda e que o tornam atractivo são de facto o ser um espaço acolhedor, quer para o público, quer para os artistas; a sua própria dimensão ajuda nisso, porque cria uma empatia e proximidade muito grande, parece que está tudo ali em família. A dimensão do palco é exactamente a dimensão da plateia, o que possibilita um diálogo interessante entre a plateia e o palco; não temos o artista perdido numa plateia enorme, nem o espectador vê ali um palco que o abafa, há uma relação interessante até a esse nível. Acho que a característica desta cidade é essa, é por isso que se gosta tanto de Viana; eu não sou de cá por isso não sou suspeito mas adoro esta cidade; é que de facto as pessoas sentem-se aqui confortáveis. Não se sentem nem perdidas no meio do nada, nem abafadas pelo peso dos monumentos. Depois como a estrutura urbana é muita fluida, muito orgânica, a cidade funciona quase como um organismo vivo. Por isso sentimo-nos bem, confortáveis e seguros!



Esta forma orgânica que a cidade tem e o facto de parecer um ovo, parece que as pessoas estão no útero é o que faz com que as pessoas além de confortáveis se sintam protegidas. Os turistas sentem-se à vontade, não sentem medo, sentem-se protegidos. Eu acho que as cidades têm que ter uma alma e eu gosto muito de apanhar a alma das cidades e de as perceber. E acho que a alma da cidade de Viana é exactamente essa, uma alma muito humana.

E acho que o teatro tem um bocado disso, tem um pouco da alma da cidade, tem uma escala muito equilibrada e depois é bonito, acolhedor não só em termos da dimensão do espaço mas também da beleza, está muito bem equipado, tem uma equipa de trabalho muito profissional, muito competente e prestável, muito disponível. Eu acho que é o grande truque da nossa equipa e felizmente temos conseguido, o Rui era técnico e passou a chefe de equipa, quando o Filipe foi para a Casa da Música, e o Filipe tinha passado quando o Ernesto foi para a Casa da Música, há aqui um passar de testemunho. E há um manter esse espírito, as pessoas sabem que no teatro têm que ser competentes, mas fundamentalmente têm que estar disponíveis, ou seja, eu acredito que há no teatro, como dizia o Rodrigo Leão: ‘eu já passei por vários teatros em Portugal, há técnicos tão bons ou se calhar até melhores mas no conjunto, que façam um trabalho tão bem feito e tão eficaz como o vosso, não há; além de terem uma equipa competente, é extremamente dedicada e extremamente disponível’.

É escola que se faz e que foi sendo ali criada! E por incrível que pareça as condições não são boas e eles não ganham nem muito bem e têm trabalho a mais, eu reconheço! Há um bom espírito de equipa. O espírito que tento inculcar nas nossas equipas é o seguinte, se corre mal, corre para todos e os defeitos são de todos, se corre bem, o mérito é de todos, não adianta dizer *a culpa foi daquele*, a culpa é de todos. Não é fácil manter este espírito com estes novos sistemas de avaliação. Nada fácil! Quando tenho dois técnicos e um sabe que vai até ao topo e o outro fica pelo caminho é preciso muito cuidado para não se destruir este espírito: ‘eu reparei que aquela corda estava mal amarrada, mas como foi ele que a amarrou e se cair, caiu! O problema não é meu!’, não pode ser assim, mas corre-se o risco de se caminhar para aí, o que é muito mau! Já comecei a ver isso nas escolas, no meu tempo de faculdade ajudávamos o colega do lado e hoje dá-me a ideia que estão sempre a lixar o colega do lado, já começou aí a competitividade e não é bem esse o meu espírito.

MJ – Qual é o seu percurso profissional?

ACL – O meu percurso é tortuoso, sou de uma família de comerciantes de Penafiel (continuo a ter muito jeito para o negócio), estive ligado ao comércio, trabalhei com o meu avô e com o meu pai e foi já depois de casado que fui tirar o curso, porque primeiro andei a tirar economia e já namorava há muitos anos, estive em economia meio ano e depois entendi que devia casar e ficar a trabalhar com o meu avô e com o meu pai no estabelecimento. Mesmo antes de casar, sempre que podia, aproveitava para tirar umas férias, um ou dois meses, pegava na mochila às costas, comprava o inter-rail e ia conhecer o mundo, que foi o melhor curso que tirei e fiz isso alguns anos. Depois casei e já foi depois de casado que resolvi estudar novamente.

Foi por acaso, na Assembleia Penafidelense, que é um espaço cultural e de lazer ouvi um casal amigo a falar sobre os estudos que estava a realizar no 12º ano e que queria ir para a faculdade; enquanto eles falavam sobre a matéria, apercebi-me que sabia daquilo; não é para me gabar mas eu tinha sido um bom aluno e ainda tinha algumas coisas presentes e na conversa, os meus colegas disseram-me que eu é que poderia ir para a faculdade. Cheguei a casa, disse à minha mulher e ela concordou, achou boa ideia! Falei com o meu pai, ele disse-me que não havia problema, que fosse e trabalharia no estabelecimento aos Sábados. Assim foi, fui fazer o 12º ano e entrei na Faculdade de Letras no Porto em História de Arte que tinha sido a primeira opção. Lembro-me perfeitamente do primeiro teste que fiz, foi história de arte no Egipto, achei que para ter positiva era preciso saber e estudar bastante, fui para o teste, fiz o teste e quando cheguei a casa disse que me tinha corrido bem e que daria para a positiva se o professor fosse simpático. Quando fui ver a pauta, tinha tido 14 e pensei então vai ser fácil fazer o curso! Pensava que iria fazer uma cadeira de vez em quando, afinal acabei o bacharelato em história da arte seguidinho! Depois preferi passar para Arqueologia, acabei por fazer a licenciatura e o mestrado em Arqueologia. Entretanto fui dar aulas para a Árvore e em simultâneo fiquei um ano como monitor na Faculdade de Letras do Porto (era para entrar como assistente mas acabei por não conseguir, foi no ano em que o Cavaco Silva congelou a entrada de professores). Como a Árvore pagava mal e muito tarde, acabei por ir dar aulas para o secundário. Mais tarde apareceu a possibilidade de ir para Vila Nova de Cerveira. Um professor da faculdade tinha lá uma escavação e convidou-me para dirigir o campo arqueológico durante todo o ano, pensei que seria bom mas como não queria perder o vínculo ao ensino, concorri para lá e se ficasse, fazia as duas coisas. Fiquei, na escola deram-me o horário nocturno, de noite estava na escola

e de dia dirigia o campo arqueológico. Estava lá há já dois anos quando abriu o lugar para arqueólogo na Câmara de Viana do Castelo.

Entrei como arqueólogo na Câmara, fiz o plano director municipal, primeiro a nível nacional e ainda fiz a carta de património de Cerveira porque conhecia bem a realidade. Entretanto, a Câmara mudou e a política também; nos primeiros tempos ainda fiz a carta do património do PDM, mas depois o novo presidente começou-me a colocar na organização de eventos. Comecei por organizar os espectáculos de jazz na Praça da Erva, a animação de Verão que não existia, espectáculos no teatro, exposições, colaborei com as Festas da Agonia, comecei a fazer uma série de coisas e quando se criou uma dinâmica tal que justificasse a criação da divisão, ela foi criada. A divisão tem a minha idade como chefe, ou seja, dezoito anos.

A partir da criação da divisão começámos a organizar uma série de eventos e começou quase tudo nessa altura, não havia animação de verão, por exemplo. Tem piada que ainda há pouco quando estávamos a trabalhar num projecto 'O caminho litoral de São Tiago', o caminho litoral desde o Porto até Valença e nos reunimos com os representantes da área da cultura das várias Câmaras quer técnicos, quer chefes de divisão e até directores de departamento, verificámos que quase todos vêm da arqueologia, por incrível que pareça desde o Porto até Valença parece uma reunião de arqueólogos: o Director do Departamento de Cultura da Câmara do Porto, o chefe de divisão de Matosinhos, o da Maia, o técnico da Póvoa de Varzim, de Vila do Conde, o chefe de divisão de Esposende e daqui de Viana, que sou eu, a técnica de Caminha, a técnica Cerveira e de Valença, praticamente todos vêm de arqueologia, é interessante! Há coisas que não se percebem, o meu colega e grande amigo, João Fernandes, director do Museu de Serralves, é licenciado em Românicas!? Pouca gente sabe que a sua formação nada tem a ver com as artes!

Por outro lado, sabe-se que toda esta gente entrou nas Câmaras porque até há alguns anos atrás, a grande aposta era o património! Entraram via património e depois fizeram o seu percurso.

Eu já na associação de estudantes estava no departamento cultural e fui eu que organizei a livraria. O bichinho já cá andava!

A Rede Nacional de Teatros e Cineteatros existe mas não está institucionalizada como tal. Contudo poder-se-á dizer que acaba por funcionar como rede porque há

muitos contactos entre os vários teatros e há agentes e promotores que conhecem essa rede e que depois se servem dela tentando preenchê-la e aproveitá-la.

## TEATRO MUNICIPAL DE VILA REAL

27 de Fevereiro de 2009

RA - Rui Araújo (Coordenador do Departamento de Produção e Programação do teatro; o seu recrutamento foi feito por concurso; o percurso profissional é marcado pela direcção da Revista Periférica, revista trimestral publicada entre a Primavera de 2002 e o início de 2006; tem o 12º ano de escolaridade)

MJ - Maria João Centeno

MJ - Este espaço foi construído de raiz. Qual foi o processo que esteve na origem dessa construção, em termos de financiamentos?

RA - Inicialmente havia a ideia de reconstruir o Cine Teatro Avenida. Estava na cabeça da Câmara, tanto quanto sei, há já bastante tempo. Mas quando foi lançado o projecto, pelo ministro Manuel Maria Carrilho, de recuperar teatros nas capitais de distrito e, depois também nas próprias capitais de concelho, a Câmara agarrou essa possibilidade e candidatou a obra ao POC. Os primeiros estudos prévios que se fizeram para o Cine Teatro Avenida chocaram em duas coisas: no facto de existir ao lado uma igreja classificada, que não permitia construir uma torre cénica, que era necessária. A altura do edifício não era suficiente para aquilo que hoje se pretende nos palcos e, na altura, o IPPAR não viabilizava essa construção, o que foi muito bom porque começava a haver a ideia de que o espaço era pequeno para a ambição da cidade ou, pelo menos, dos autarcas. A certa altura decidiu-se fazer de novo. Entrou este projecto a concurso e o Cine Teatro foi reconstruído para o Conservatório. A cidade só ganhou com esse impedimento arquitectónico.

MJ - O projecto inaugura em 2004 e, a partir dessa data, há sempre um financiamento da Câmara?

RA - No primeiro ano ainda houve também um financiamento do POC, mas um financiamento que não chegou a 50% da programação. Logo no primeiro ano, o financiamento foi inferior a 50%. Daí para a frente o financiamento é exclusivamente do orçamento da Câmara, algum mecenato também, receitas próprias, quer de bilheteira, quer de aluguer de espaços – porque além de toda a programação própria e de

acolhermos as iniciativas das associações, alugamos também as salas para congressos, colóquios e esse tipo de coisas.

MJ - No estudo desenvolvido pela Universidade de Trás-os-Montes, percebi que tinham definido como missão servir um público potencial de 300 mil pessoas, de um conjunto amplo de concelhos situados num raio de cerca de 60 quilómetros, em torno da cidade. Quais foram então os objectivos perspectivados?

RA - A ideia, desde o início, foi ter uma programação intensa para criar uma rotina e hábitos culturais fortes nas pessoas. Paralelamente, mas igualmente importante, definir uma programação que chegasse a todo o tipo de públicos, quer em termos etários, quer em termos de gostos, de formação e de tendências estéticas – tendo como patamar mínimo a qualidade dos espectáculos, mas sem preconceitos quer em relação àqueles mais comerciais, quer em relação àqueles mais experimentalistas. E, desde o primeiro dia em que começámos a programar, foi feita uma programação com esse objectivo, e que se mantém até hoje. Em termos regionais, sim, não ser um teatro só para a cidade – embora seja um teatro municipal, moralmente, digamos assim, tinha a obrigação de servir todo o concelho até porque o esforço financeiro é todo desta Câmara – mas percebeu-se, e continua a perceber-se que, sendo uma capital de distrito, tem obrigação de estar disponível e de tentar chegar, pelo menos, àqueles concelhos que fazem fronteira com Vila Real. Faz todo o sentido – e vamos reforçar ainda essa tendência – que continuemos a chegar a estas pessoas, até porque há produções que só podem estar em Vila Real, uma vez que os outros teatros e centros culturais não têm capacidade técnica para as receber.

MJ – Apercebi-me pela análise da programação dos três primeiros anos, que há alguma preocupação em fazer criação artística aqui, houve co-produções com o Paulo Castro, a Urze, o Jorge Pedro Vaz e a Cristina Alfaiate, o Teatro do Ferro, Peripécia...

RA - Nesse campo há duas vertentes: há um apoio local, para os agentes locais – porque há uma série, série não será o termo, mas há três ou quatro companhias a actuar aqui em Vila Real e nós prestamos apoio, tanto quanto nos é possível na construção das peças. Especialmente apoio logístico. Logístico e técnico – espaço de ensaios quando estão a criar a produção e o nosso pessoal e os nossos meios ao serviço, também, dessa produção – num campo mais regional. Mas fazemos também isso a nível nacional, ou seja, também fizemos algumas co-produções com companhias exteriores. Há também da nossa parte um interesse em fazermos um esforço financeiro de apoiar a criação,

sobretudo teatral, mas não só, portuguesa, no sentido de sermos também um elemento activo no apoio às artes do espectáculo.

MJ - Além dessa criação teatral, que outro tipo de apoios houve?

RA - As nossas grandes possibilidades – uma vez que somos uma casa mais de acolhimento do que de produção – são a nível técnico e de espaços, que é, muitas vezes, aquilo em que as companhias esbarram. Nós cedemos espaços de ensaios para as pessoas poderem produzir e criar, cedemos equipamentos para que possam experimentar e possam utilizar nos espectáculos e, pontualmente, sempre que é possível, também investimos dinheiro nessas produções. Sobretudo as co-produções a um nível mais nacional juntam essas duas vertentes: a vertente artística (em que as companhias passam aqui duas ou três semanas em criação) e, além disso, ainda pagamos um *cachet*, um montante, para despesas de produção.

MJ - Outro dos vossos objectivos em termos de programação tem a ver com preocupações cívicas, nomeadamente o apoio logístico que tem sido dado à Licenciatura de Teatro e Artes Performativas da Universidade. Este apoio consiste exactamente em quê?

RA - De novo, naquilo em que somos melhores e que é na cedência de espaço para aulas (os alunos têm aulas duas vezes por semana aqui no Teatro, quer na sala de ensaios, quer nos próprios auditórios, quando isso é viável e quando é útil e interessante para eles – designadamente no pequeno auditório) e depois, também e novamente, na cedência de espaços e apoio técnico para a apresentação de espectáculos de fim de ano, experiências que os próprios alunos fazem dentro do curso, mas também para a comunidade, no sentido de mostrarem e, pela primeira vez, funcionarem em público.

Os protocolos que temos com essas entidades todas, quer a Universidade quer as companhias locais prevêm também que nós facilitemos o acesso, gratuitamente, dos elementos a espectáculos de outros artistas, para provocar um bocado – mas nunca querendo ser paternalistas – um encontro com outras visões.

O que acontece praticamente em todos os espectáculos, a não ser aqueles mais especiais, com partilhas de bilheteira, em que nós não temos a gestão da bilheteira só do nosso lado. Há umas excepções, mas poucas.

MJ - As actividades do serviço educativo têm sido direccionadas essencialmente a crianças?

RA - Ora bem, uma nota prévia: o nosso Serviço Educativo não é dos melhores do País. Não é ambicioso como poderia ser e tem cumprido apenas serviços mínimos, diria eu, e há que ser honesto nisto. A nossa equipa pretende e funciona em polivalência. Embora apareçam cargos atribuídos às pessoas, na prática, e foi aquilo que presidiu às candidaturas e à angariação de pessoal para trabalhar aqui, pretendia-se que houvesse polivalência, a todo o nível. Os técnicos, embora diga que é técnico de palco ou de não sei quê, na verdade, faz todo o tipo de serviços.

Seguindo a linha da hierarquia, acontece exactamente o mesmo. Nós somos polivalentes e, portanto, fazemos também a parte de serviço educativo, eu e o Vítor.

O que temos feito, para já, tem sido, basicamente, programar coisas que sejam dirigidas especificamente às crianças. Esta região teve, durante décadas, dificuldades nesse campo. Se os adultos, em algum momento das suas vidas, podiam ter contacto com espectáculos, porque podiam deslocar-se ao Porto, pelo menos, o mesmo não acontecia com as crianças ou raramente acontecia com as crianças. Portanto, criar condições para que as crianças tenham aqui, todos os trimestres, espectáculos dirigidos especificamente para elas, espectáculos e não só – às vezes pequenas acções pedagógicas sobre música, pequenos *workshops* – pretende-se antes de mais que comece a haver uma rotina junto das escolas, de forma a terem um contacto habitual com os espectáculos.

No campo da discussão pública e de tentar que os públicos passem a ser mais transversais e passem a visitar espectáculos que aparentemente não lhes seriam dirigidos, não temos feito nada pedagógico a esse nível. O que tem acontecido é criar um acesso de tal maneira fácil aos espectáculos e tentar divulgá-los, não pelo que eles têm de experimental ou de contemporâneo, mas por aspectos que possam cativar as pessoas e, se quiser até, virem algo enganadas ao espectáculo. O que é importante, pensamos, nem é tanto que as pessoas reflectam antes sobre o que vão ver, mas que o vejam e tenham algumas considerações. Tem acontecido bastante isso. Temos pessoas que vêm ver dança contemporânea que nunca na vida faziam ideia de que vinham ver dança contemporânea, e depois vão embora – e acredito que algumas vão embora lixadas porque, de facto, não gostam – mas há muitos satisfeitos e isto percebe-se nas conversas do *foyer* onde se ouve dizer ‘ah, não fazia ideia de que isto era assim e gostei’.



Pretende-se que isto seja uma ‘agora’ em que as pessoas se encontram e, às vezes, até vão por impulso e vão porque as outras pessoas também vão.

Eu não digo que outras acções não possam e devam ser feitas. Mesmo nós, fazemos alguma reflexão nesse campo e temos consciência de que nessa área temos mais coisas a fazer. Não conseguimos chegar a todo o lado de uma vez. O teatro tem cinco anos, depois de uma grande travessia no deserto, ou quase. O que deu origem a uma definição de prioridades!

A arquitectura do teatro ajudou bastante a esse encontro entre as pessoas. Apostamos muito numa forma de comunicação que não ponha as coisas em gavetas, falo do espectáculo em si e não do campo em que ele se enquadra. Não somos apologistas de enganar mas achamos que na divulgação e na comunicação com o público tem de se escolher formas de comunicar no sentido de incentivar, estimular, despertar alguma curiosidade. A questão dos cartazes, que é uma coisa com que lidamos muito, uma vez que o departamento gráfico também é coordenado por nós (e às vezes até entramos em ligeiros choques com alguns agentes culturais), defendemos que os cartazes têm de ser apelativos, têm de estimular, mais do que ter uma preocupação estética. No Porto e em Lisboa é perfeitamente possível – até mais se calhar em Lisboa, mas no Porto também – que um cartaz funcione bem por ser um objecto estético muito conseguido, suficientemente sugestivo, que estimule só si a ida das pessoas porque se gostou do cartaz, mesmo sem ter percebido bem o que era aquilo.

Aqui também há um núcleo de pessoas que funcionaria bem com essa linguagem, mas não é suficiente para aguentar uma estrutura destas. Portanto, o objectivo deve ser que, tanto aquele que tem alguma ambição estética como o outro que não percebe nada disso lêem e sentem interesse em vir ao espectáculo.

Há um fio condutor entre os diferentes cartazes. Pode estar mais óbvio nuns que noutros, mas estão lá as cores, todo o grafismo. Acho que quando as coisas são pensadas, ponderadas e definidas daquela maneira, resultam.

Muitas vezes estas opções acontecem até contra a nossa própria sensibilidade, mas isso é em tudo. Agora, o problema é que não podemos programar para nós próprios. Também temos programado para nós próprios, porque fazemos parte da comunidade e representamos, de alguma maneira, um conjunto de pessoas que se revê

numa estética mais contemporânea. Portanto, democraticamente, também temos programado para essas pessoas e para nós próprios, mas não pode ser em exclusivo.

MJ - Relativamente à programação, quais são os eixos programáticos?

RA - Não sei se temos grandes temas. Temos, talvez, mais a ideia de que em cada trimestre haja um bocadinho de tudo, quer em termos de disciplinas – embora tenhamos praticamente definidas as sextas-feiras como dia de teatro e os sábados como dia de dança e de música – e em termos de enfoque nos diferentes públicos: teatro mais contemporâneo, teatro mais clássico, comédia.

MJ - O encadeamento segue uma lógica pré-definida?

RA - A única lógica pré-definida talvez sejam os festivais, que durante o ano têm um período específico para acontecer. No mês de Janeiro, temos um festival com música erudita, clássica. Embora depois também haja uns espectáculos de teatro.

Mesmo que haja uma dedicação especial a determinada disciplina, nunca abandonamos completamente as outras. De 27 de Março a 27 de Abril entra o Festival de Teatro; no Verão, de meados de Junho até ao final de Agosto, o World Music, aproveitando o auditório exterior e aproveitando o bom tempo, que nos últimos dois anos até nem foi o melhor, mas tem funcionado bem, mesmo assim. Tentamos trazer diferentes tipos de música, que atraem pessoas que, se fosse dentro do auditório, não vinham ver aquela música especificamente, mas como é de graça, ao ar livre, as pessoas vêm; em Outubro temos o Festival de Jazz. São esses os quatro momentos pré-definidos. De resto, ao longo do ano tenta-se que o teatro vá visitando um bocadinho de tudo o que é produção artística e espectáculos, quer a nível nacional, quer estrangeiro. Tentar que haja sempre espectáculos de dança e ir sempre equilibrando.

MJ - Dentro dessa selecção, quais são os critérios usados?

RA - Financeiros, muitas vezes.

MJ - Além da questão financeira, há uma preocupação na programação anual do teatro em apresentar x% de espectáculos de companhias ou de artistas internacionais?

RA - Não assim tão programado. É uma coisa mais intuitiva. Por vezes nem sequer falamos nisso, mas está presente essa necessidade de apresentar diferentes culturas, diferentes formas de encarar a música, enfim, diferentes formas de encarar o teatro. Também está presente a necessidade de passarem por aqui figuras consagradas

no mundo do espectáculo quer nacional quer internacional. Mas também está presente uma certa obrigação de ‘descobrirmos’ ou de apoiarmos talentos emergentes. Eu diria que andamos sempre um bocadinho numa tentativa de equilíbrio entre diferentes forças. Agrada-nos muito ter companhias aqui que, por vezes, não são sequer apoiadas no Porto, e há um bocadinho esse afecto que muito nos orgulha de as companhias novas e emergentes sentirem que têm em Vila Real um parceiro, o que acontece com a T0, Visões Úteis, toda esta malta nova que saiu das escolas. Umas que já vêm desde 2001, outras que estão a surgir agora – Palmilha Dentada – e nós estamos, de certa maneira, nesse processo de apoiar os talentos emergentes e de lhes dar alguma credibilidade institucional, porque uma coisa é uma companhia andar sempre em bares ou em roteiros mais alternativos e outra coisa é começar a pôr no seu currículo que actuou no Teatro Municipal de Vila Real.

Temos essa consciência e essa vontade de apoiar, quase sempre desde que sejam boas. Não só pelo apoio em si. Por vezes tem-se essa tendência de que se apoia só porque alguém decidiu criar. Não, tem que ter alguma coisa de bom.

MJ - O teatro desenvolve uma série de parcerias – com estruturas de criação, com organismos estatais, há também ligações a empresas (o Instituto do Vinho do Porto, a Fundação da Casa de Mateus no Douro Jazz, a UTAD, a Delegação Regional da Cultura do Norte na edição dos cadernos da colecção de Poesia), qual o processo que esteve na sua origem?

RA - Há, pelo menos, dois interesses nessas parcerias. Um é financeiro, também, que é tentar uma economia de escala. Por vezes é possível trazer um artista, se ele vier fazer três espectáculos, porque os *cachets* diminuem; se for só um, é um esforço financeiro grande demais para aquele momento específico. Portanto há uma tentativa dessa economia de escala, de unir vários teatros ou várias instituições, a financiar um mesmo festival, com alguns artistas a circular pelo festival – acontece muito no Douro Jazz, no FAN e no 27, no Festival Internacional de Teatro. Mas isso é só uma parte do interesse dessas parcerias. A outra parte é não só permitir levar espectáculos a sítios onde habitualmente não há, como é o caso da Régua – e aí foi uma parceria muito interessante com o Instituto dos Vinhos do Douro e do Porto porque nos permitiu, desde o início, ter actividades na Régua no âmbito do Douro Jazz (o ano passado já não foi o Instituto do Vinho, foi o Museu do Douro o parceiro, mas manteve-se a tradição, manteve-se o interesse) – com o FAN também conseguimos levar espectáculos a sítios

onde habitualmente não os há (monumentos aqui de Vila Real e, numa outra edição, a alguns concelhos como Tabuaço e a outros mais pequenos). O Douro Jazz também vai a São João da Pesqueira, aproveitando o mote que é o vinho e o Douro. E nós sabemos que há interesse de outros concelhos do Douro em acolher o festival – e espero que um dia isso seja possível...

MJ - Qual é o envolvimento que eles têm nesses festivais? Definem a programação?

RA - Geralmente somos nós que programamos, embora estejamos receptivos a sugestões e a recusas. Nunca aconteceu porque também não queremos pôr nada que não seja interessante nos sítios, mas na organização dos festivais percebemos claramente que Bragança tem umas ambições (e nem é bem esse o caso porque Bragança tem programação própria, portanto, nem nos metemos), mas Chaves tem determinadas ambições, São João da Pesqueira tem outras. Tentamos programar de acordo com as expectativas, com as ambições. Isso permite ainda uma outra coisa, que é um impacto bastante maior dos festivais na região e, até, a nível nacional. Uma coisa é o Teatro de Vila Real organizar um festival na sua estrutura e outra coisa é quatro ou cinco entidades regionais realizarem um festival que passa por quatro ou cinco cidades. Mesmo em termos de comunicação social nota-se a diferença: os festivais têm uma visibilidade bastante grande e um impacto que depois também se reflecte no público. Se a comunicação social falar do festival, o espectador local sente-se mais estimulado a participar também. Inicialmente projecta-se o festival no exterior mas isso traz resultados no interior, mobiliza o público. São essas duas ou três vertentes que importam nessas parcerias.

MJ - Da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros, o único com quem mantém ligações é Bragança?

RA - Pela proximidade regional, mas temos um contacto muito frequente com vários outros como Aveiro, Torres Novas, Portalegre, Braga, Famalicão, Guimarães (algumas vezes) e Estarreja. A ópera que passou no FAN, no Festival de Música Clássica deste ano é uma produção de Famalicão com outras estruturas, mas que foi viável porque nós, e Bragança entrámos também financeiramente e contribuímos para essa produção antes de ela existir. Não foi oficialmente uma co-produção, mas na prática foi.

Informalmente falamos bastante. Temos um artista que nos interessa trazer aqui mas não temos dinheiro suficiente para ele, ou o artista só vai se fizer mais datas, existe de facto uma rede informal.

Mas a rede nacional não sei se existe, desde logo, porque não há financiamento – uma rede que não é financiada pelo Estado não existe. Existem redes informais que por vezes se cruzam e se tocam, por proximidade regional, redes por afectividade dos programadores, por entendimento comum de determinados projectos, como é o caso da rede de Óbidos com Portalegre, Guimarães, Montemor-o-Novo e Montemor-o-Velho.

Faro comunicou bastante com a rede de programação de novo circo, essa um bocadinho mais formal, embora nunca tenha sido criada nenhuma figura jurídica nem nenhuma entidade, mas havia, e há, um protocolo assinado pelos membros... entretanto está um bocadinho adormecida mas... e nessa rede estavam muitas estruturas do país. Havia reuniões frequentes onde as pessoas se encontravam, e isso era útil mas, depois, com o fim do Rivoli, que era um dos impulsionadores dessa rede, isso desmembrou-se um bocadinho. Faro também teve, tanto quanto sei, alguns problemas de definição. Algumas pessoas que saíram... e essas coisas, às vezes, fazem com que se percam alguns contactos. Depois, a distância física também é um obstáculo.

MJ - Em termos de política de comunicação, quais são os suportes desenvolvidos?

RA - Há a agenda trimestral, o site, cartazes, emails para uma *mailing list*, alguma coisa vai pelo correio e até por telemóvel, por SMS.

MJ - Os cartazes, onde é que são afixados?

RA - Temos alguns suportes que nós próprios construímos e espalhámos pela cidade, cartazes de tamanho A2 (não é o mais indicado mas tem funcionado). Entrámos, neste momento, num processo de reformulação da publicidade em cartazes. Vamos tentar investir em mais *mupis* (a cidade tem três *mupis* que estão a ser geridos por nós), vamos reforçar o número de *mupis* e vamos também colocar alguns *outdoors*, coisa que nunca tivemos. Vamos aproveitar um bocadinho os cinco anos, um número mais ou menos redondo, para reformular algumas coisas.

MJ - Quando diz ‘nós’, está-se a referir a quem?

RA – À Culturval, a empresa municipal que gere o teatro. O processo vai ser feito por nós, como tudo aqui. A Câmara vai financiar, mas depois todos os movimentos, todos os procedimentos, acabam por ser da Culturval.

MJ – Qual é o orçamento do teatro?

RA - Cerca de um milhão de euros/ano: receitas próprias 400 mil e 600 mil que vêm da Câmara.

MJ - Neste momento existem dois patrocinadores principais. Estamos a falar de dinheiro que se acrescenta a este milhão de euros ou que já está incluído neste milhão de euros?

RA - Que entra nesse milhão de euros. Faz parte do orçamento, sendo que, num volume significativo, é apenas o Dolce Vita. O outro é um mecenato muito importante mas que em termos financeiros é menor. É importante porque são os carros do teatro.

As contrapartidas passam por oferta de bilhetes e utilização de espaços e em termos financeiros, há uma geração anual do dinheiro que é investido aqui de 120% se for anual, ou de 130% se for a três anos, como é o caso. Em termos de economia tem essa vertente que interessa de alguma maneira, e que é generalizada porque é do Estado. Em particular, nós temos algumas contrapartidas, como bilhetes, a utilização de espaços também quantificada por ano, menção dos logótipos em todos os suportes promocionais do Teatro.

MJ - Em termos de patrocínios, o que consegui identificar foi a Delegação Regional de Cultura do Norte. Há mais algum?

RA - Não tem havido patrocínios, também não temos pedido. Há patrocínios muito pontuais, como o de Lavradores de Feitoria para o patrocínio do Jazz. De certa maneira, é um patrocínio pontual, para um caso específico.

MJ – Como são as relações com a comunicação social local?

RA - As relações são muito boas. Fazemos frequentemente conferências de imprensa, mais formais para a apresentação de festivais ou para o lançamento de uma campanha qualquer, e temos um contacto quotidiano com eles... primeiro porque estamos a comunicar quotidianamente, quer a nível nacional quer a nível local, as actividades do teatro, sobretudo por *email*, mas muitas vezes por telefone. Eles contactam-nos também muito frequentemente.

Aqui há vários jornais locais e regionais, e quando digo regionais digo Trás-os-Montes (dos distritos de Bragança e Vila Real), há rádios locais e rádios com uma vertente um bocadinho mais regional, há, por vezes, umas televisões a funcionar na Internet – que às vezes existem, outras vezes não –, há as delegações regionais das televisões (RTP, SIC e TVI).

MJ – Realizam recorte e análise de imprensa?

RA - Sim, sim, sim. Compramos diariamente o ‘Público’ e o ‘Jornal de Notícias’, e fazemos todos os recortes daquilo que se refere ao teatro e lemos atentamente do que é que se fala. E todos os regionais também.

MJ - E têm a noção se o que sai na imprensa resulta de um contacto vosso?

RA - Em termos numéricos não saberia como fazê-lo. Não difere tanto quanto isso a abordagem da imprensa nacional da regional, mas eu diria que há dois tipos de abordagem. A maior parte das notícias são estimuladas por nós, claramente. Por vezes são a reprodução dos nossos textos. Mas há, por vezes, o contrário, que é o espectáculo em si suscitar interesse, independentemente do sítio onde está. Não é tão frequente porque a comunicação social nacional é muito centralista, ‘umbiguista’.

MJ - Quais são os suportes desenvolvidos em termos de política de comunicação?

RA - Agenda, *site*, cartazes. Semanalmente fazemos, portanto por antecipação, um *mailing* que segue para todos os espectadores que estão inscritos na *mailing list* (mais de mil), e que são umas centenas largas, vai para a comunicação social, tanto nacional como regional, com mais de uma semana de antecedência (para permitir que os jornais semanários possam reflectir isso). Na proximidade do evento voltamos com uma segunda ‘onda’ de divulgação. Isto por *email*. Pelo correio tradicional enviamos todo o tipo de suportes físicos: as agendas, os catálogos das exposições...

MJ - Em termos de avaliação, considera que os objectivos foram atingidos?

RA - Acho que isto tem corrido muito bem, se calhar até melhor do que pensaria numa fase inicial. Creio que temos várias coisas a fazer, no Serviço Educativo sem dúvida, sobretudo porque não estamos a apoiar tanto quanto podíamos. Já não digo o público em geral mas algum público que precisa de ser trabalhado e tem expectativas mais profundas, uma ligação mais estreita com o espectáculo, e nem digo os que querem

ser artistas mas há pessoas que gostavam de assistir certamente a algumas conferências, algumas conversas, acerca da construção do espectáculo, que gostavam de estar mais por dentro e mais próximas e não ser só espectadores. Essa franja de público, que também não será tanta gente quanto isso, não está a ser tão acompanhada por nós quanto deveria: mais workshops para escolas, mais sessões de divulgação e de conversas com artistas e criadores, é possível fazer mais.

MJ – Quem é o público do teatro?

RA - Quem mais frequenta o teatro são quadros superiores, funcionários administrativos e de serviços... que é concordante com o que acontece a nível nacional. As pessoas acima desse escalão etário residem, muitas delas, em aldeias muito distantes. É perfeitamente natural que as ambições e os interesses dessa comunidade não coincidam com a urbana. Embora, ao longo deste tempo – e falamos só dos três primeiros anos -, tenha havido sempre frequência desse tipo de público, não em quantidade mas em momentos da formação, quer daquela que nós fizemos que atraiu esse público, quer daquela que as associações locais fazem. No domínio da etnografia, do folclore, há ao longo do ano vários acontecimentos cá dentro do teatro e esses acontecimentos têm tendência a atrair muito esse público das aldeias limítrofes.

MJ - Como caracteriza a identidade do teatro, em três adjetivos?

RA - Eclética, democrática e, não querendo parecer demasiado *snob*, iria dizer esforçada, no sentido de que há um trabalho muito intenso que esta equipa toda faz. Eclética, democrática e, de algum modo, popular, sem querer que este termo seja lido pela sua pior faceta. Popular no sentido de acolhimento, mesmo que não seja esse o meu objectivo de vida e não sejam essas as minhas ambições. Mas a instituição sim, creio que estas três palavras são as que melhor a definem.

MJ – Como foi feito o seu recrutamento?

RA – Fui convidado pelo Vítor Nogueira para coordenar o Departamento de Produção e Programação do teatro, o que faço com grau de autonomia acentuado.